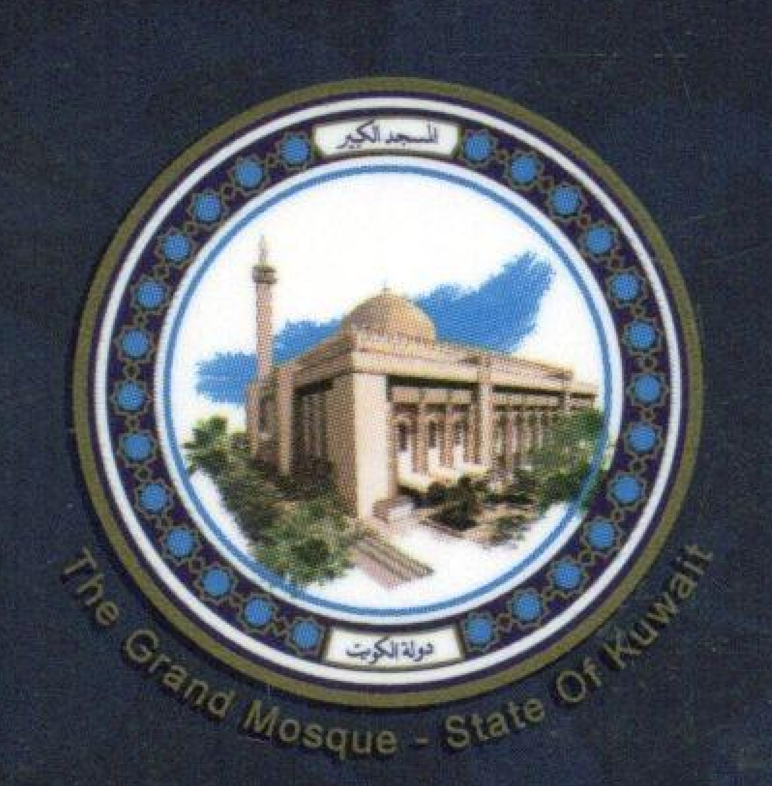




آراء ونصوص في الفنون الإسلامية

إعداد

د. سعاد الناصر

د. محمد أقبال عروى

مركز الكويت للفنون الاسلامية- المسجد الكبير

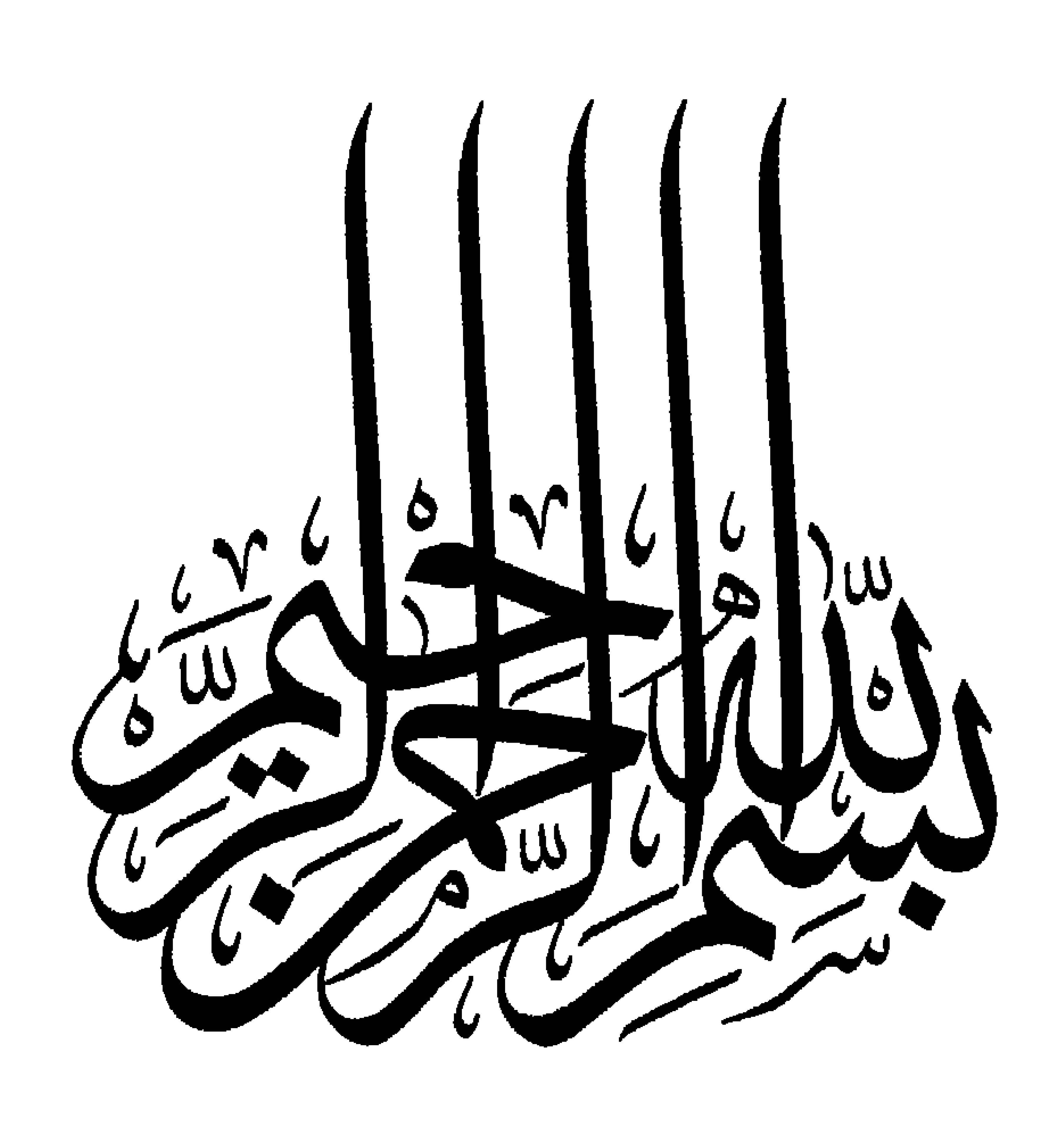
آراء ونصوص في الفنون الإسلامية

«كتيب تثقيفي»

إعداد
د. سعاد الناصر
د. محمد أقبال عروى

١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٨م

مركز الكويت للفنون الاسلامية- المسجد الكبير.


بسم الله الرحمن الرحيم

تقـديـم

عندما يذكر مصطلح « الفنون الإسلامية» ، ينصرف الذهن ، عادة ، إلى الإنتاج التطبيقي ممثلا في الزخارف والنقوش والخطوط والتجليد وعمارة المساجد والبيوت والمدن والحدائق . . . في حين أن « الفنون الإسلامية» معرفة لها أصولها ومبادئها وفلسفتها ، وكل من يحاول أن يتأمل الإنتاج التطبيقي لتلك الفنون ، إنما يصلح به أن يمتلك معرفة وثقافة ، تخول له إدراك جماليتها وخصائصها ووحدتها وتنوعها وتفردها . .

وقد دأب مركز الكويت للفنون الإسلامية بالمسجد الكبير بدولة الكويت على إنجاز معارض للوحات والإنتاجات الفنية في ميادين الخط العربي والزخرفة والنسيج وفن الإبرو والنقش على الجبص وغيرها ، تكون مناسبة فنية للتواصل مع مختلف فئات المجتمع الكويتي ومجموع الزوار من مختلف الجنسيات . .

وارتأى اليوم ، وهو بين يدي إعداده للدورة الثالثة من مؤتمر ومعرض الفنون الإسلامية المقام بالمسجد الكبير بدولة الكويت خلال الفترة من ٣٠/ ١٢/ ٢٠٠٧ إلى ١٢/ ٠١/ ٢٠٠٨ ، أن يقدم ما يراه مساعدا للمتعامل مع الفنون الإسلامية على امتلاك ثقافة معرفية نظرية يستند إليها في تذوق تلك الفنون وإدراك جمالياتها .

ولهذه الغاية ، فقد هيأ المركز كتيبا تثقيفيا يشتمل على مجموعة من الآراء والنصوص لثلة من الباحثين والدارسين والمختصين في الفنون الإسلامية .

وتم إنجاز هذه الكتيب تحقيقا للأهداف الآتية :

- تقديم « زاد ثقافي معرفي نظري « حول الفنون الإسلامية .

- الإسهام في تعريف القارئ الكريم بآراء مجموعة من الدارسين والباحثين والمختصين في مجالات الفنون الإسلامية من المسلمين وغيرهم .

- الإسهام في تحفيز المُدرسين على الانفتاح على نصوص الفنون الإسلامية بانتقاء بعضها وجعلها مجالا للدرس والشرح والتحليل بين يدي طلبتهم .

- التأكيد على أن الفنون الإسلامية تعرف وجهات نظر وآراء متنوعة من شأنها أن تدعم مسيرتها ، وتطور من أساليبها ، وذلك التنوع فرصة لتقديم اجتهادات متميزة ، وتأسيس مدارس فنية تتكامل داخل الإطار الإسلامي الرحب .

ويأمل المركز أن يحوز هذا الكتيب على تقدير الجمهور الكريم ، شاكرا للباحثين والدارسين اهتمامهم وجهودهم المنيرة في درب الفنون الإسلامية ، معتذرا لهم على انتقاء نصوصهم المفيدة ، داعيا المولى عز وجل أن يوفقهم إلى مزيد من الإبداع والتنظير .

وموعدنا يتجدد مع كل مؤتمر ومعرض بإذن الله العزيز القدير .

المبحث الأول : في المعالجة الأصولية الفقهية لموضوع الفنون في الإسلام

إن أي حديث عن موضوع الفنون الإسلامية يقتضي ، ابتداء ، الإشارة إلى التناول الأصولي الفقهي للموضوع ، وهذا ما تمدنا به الفقرات الآتية من دراسة الأستاذ أحمد الريسوني ، أستاذ أصول الفقه ومقاصد الشريعة ، وهي فقرات تصنف الموضوع وتعالجه من خلال رؤية أصولية فقهية مقاصدية ، تلقي الضوء على مختلف مستويات الفنون وسلميتها في حياة الناس . يقول :

لا شك أن هناك أمرين يشوشان في هذا الموضوع .

الأمر الأول : هوية الفنون نفسها ، فنحن حينما نقول الفنون ، تتبادر إلى أذهاننا بعض الممارسات المعهودة ، ولكن هل هذا فقط هو ما يدخل في المفهوم المسمى بالفنون؟

إذن ما هي الفنون؟ يتبادر إلى أذهاننا : الغناء والرقص والموسيقى والمسرح والسينما والرسم ، ولكن في الحقيقة كلمة الفن أو الفنون تستعمل مرارا على نطاق واسع جدا ، الإبداعات الأدبية من قصة ورواية وشعر على سبيل المثال كلها أحيانا تسمى فنونا . . . بل إن العلوم نفسها لا تخلو من جوانب فنية ، بل إن كثيرا من العلماء لا سيما علماء الشرعيات والإنسانيات يطلقون على أعمالهم وإبداعاتهم فنونا ، ويقولون : فلان عالم متفنن . إذن هناك نوع من عدم ضبط وتحديد في مفهوم الفن ، ولكن حتى لا نتشعب في هذه النقطة (وهي ليست من أساسيات هذا العرض) ، فليس المطلوب منا هو تحديد كل ما قد يدخل في مفهوم الفن ، فلنصرف أذهاننا إلى ما

اشتهرت بهذا الإسم أساسا ، وهو الغناء والموسيقى والمسرح والإبداعات الأدبية كالشعر والقصة . . . فهذه هي الأمور التي تتبادر أساسا إلى الذهن عندما تتحدث عن الفن ، فلنعرف الفن تعريفا تمثيليا ، بالإحالة على الأصناف المذكورة .

الأمر الثاني الذي يحتاج إلى تحديد هو : ما هو التكييف الفقهي لمسألة الفنون؟ بمعنى أين نضعها من البحث الفقهي ومن البحث الشرعي .

لم يناقش الفقهاء قديما هذه القضية بهذا العموم وبهذا الشمول ، لقد ناقشوا مسألة الغناء ، فهي إذن تحت باب الغناء ، أو الغناء والطرب أو كلمات شبيهة بهذا . ومنهم من يدرجها في باب العيدين ، في كتب الحديث والفقه ، ومنهم من يدرجها في باب الزواج ، والأعراس والوليمة ، ومنهم من يدرجها في اللهو . . . الخ ، لكن قضية الفنون بصفة عامة تكاد تكون جديدة بالنسبة لكتب الفقه ، فأين نضعها إذن؟ وماهو تكييفها الفقهي ، أي ماهو الباب الذي يناسبها وما هو الإسم الذي ينطبق عليها مادام ليس في النصوص (القرآن والسنة) مصطلح الفن أو الفنون؟

إذن لن نبحث في القرآن عن كلمة فن لنستخرج موقف الإسلام منه ونظرته إليه ، ولا في السنة ولا في كتب الفقه ، فأين نضعها إذن وأين نبحثها .

التكييف الفقهي لمسألة الفن :

هل ندرج الفن تحت باب اللهو واللعب؟ ففي القرآن والسنة كلام عن اللهو واللعب ، فهل نبحثه تحت هذا الباب وندرجه في هذه الخانة؟ أم ندرجه في باب الشهوات والملذات ، في القرآن حديث عن الشهوات والملذات وفي السنة وفي الفقه ، (اللذة والشهوة بمعنى ما تشتهي الأنفس

وتلذ الأعين) . هل هذا هو الباب الذي ندرج فيه الفن ، أم ندرجه في باب التحسينات باعتبار أن الفقهاء والأصوليين قسموا المصالح إلى ضروريات وحاجيات وتحسينات؟ فالفنون تكون من باب التحسينيات ، إذن نبحثها هنا ونضعها في هذا الموضع لننظر إليها من هذا الموقع ،أم ندرجها في باب الوسائل والأدوات باعتبارها في كثير من الأحيان قد لا تكون لذاتها وإنما يراد بها شيء آخر ، فتستعمل الفنون وسيلة إلى غايات ،إذن نبحثها في باب الوسائل ، الفقهاء والأصوليون لهم أيضا مباحث في الوسائل وأحكامها وعلاقاتها بما تفضي إليه ، فهل ندرجها ي هذا الباب؟

كل هذه التساؤلات كانت ترد علي وأنا أفكر في هذا الموضوع أين أضعه ومن أي زاوية أتناوله؟ والحقيقة أني وجدت هذه الأبواب كلها يدخل فيها ما يسمى بالفنون ، فهذه الفنون فعلا فيها لهو ولعب ، وفيها شهوات وملذات تطلب وتلبى ، وهي من قبيل الجماليات والتحسينات ، وهي أيضا في بعض الأحيان مجرد وسائل وأدوات .

أنظر من كل زاوية من هذه الزوايا إلى هذا الموضوع من خلال ما علمته وعرفته من نصوص الشرع وقواعده وما قرره العلماء .

١ - الفنون باعتبارها نوعا من أنواع اللهو والمرح واللعب .

موقف الإسلام من اللهو واللعب :

يردد الكثير من علمائنا وفقهائنا وكتابنا ، أن الإسلام يريد من هذه الحياة أن تكون حياة جد وحياة هادفة وحياة قاصدة ، والله تعالى يقول : ﴿ إِنَّهُۥ لَقَوْلٌ فَصْلٌ ﴿١٣﴾ وَمَا هُوَ بِٱلْهَزْلِ ﴿١٤﴾ ﴾ ، (الطارق : ١٣-١٤) ، فوجودنا في هذه الحياة وما هو مطلوب منا جد وليس بالهزل ، فهذا الأصل لا نحتاج إلى التدليل عليه ، ولانحتاج إلى الدفاع عنه فهو أصل نسلم به ، فالله تعالى أراد منها جدا وحزما وهدفا وقصدا . . .

فهل هذا يعني نفي كل أنواع اللهو وإبطالها ومنعها وذمها؟ فحين ننظر بعين الإنصاف والدقة والتأني نجد أن الأمر ليس كذلك ، فالأصل أنه مطلوب منا في هذه الحياة أن نكون على قدر من الجد والالتزام والقصد في أعمالنا وحركاتنا ، ولكن الإسلام أفسح -في حدود ما - مجالا لما نسميه لهوا ولعبا وترويحا ومرحا .

لكن الإسلام كما أفسح لنا في هذا المجال ، فإننا نجد -إذا ما تتبعنا النصوص- نجدها تحرص على أن يكون الإنسان في لهوه ولعبه ومرحه أيضا يقصد ما هو مفيد وما هو نافع ، بمعنى أنه إذا كانت هناك أنواع من اللهو لافائدة فيها ، وقد يقع فيها الإنسان في حيز ضيق ، فإن الإسلام يوجهه ، فما دام يطلب شيئا من اللهو فليكن لهوا مفيدا ، فيجمع بين اللهو والفائدة ، نأخذ ذلك من نصوص كثيرة كقوله صلى الله عليه وسلم : «كل ما يلهو به الرجل المسلم باطل إلا رميه بقوسه وتأديبه فرسه وملاعبته أهله فإنهن من الحق»(رواه الترمذي في أبواب الجهاد) . وفي الحديث مفهوم «الرجل المسلم» الرجل والمرأة سواء في ذلك ، كل في مجاله وموقعه ، قال القاضي

أبو بكر بن العربي رحمه الله : «هذا – أي هذا الحديث –بقوته يدل على أن كل ما يعود بمنفعة أو تدريب في مقاتلة العدو مثله» ، فليس في الحديث إرادة حصر وإنما ذكر أشهر الأمور التي لدى المخاطبين .

كذلك نأخذ أن اللهو له مكان في حياة المسلم ولكنه دائما موجه إلى اللهو المفيد ، من الحديث المعروف المشهور وهو حديث عائشة رضي الله عنها حينما زفت إحدى قريباتها يقال إنها بنت أختها ويقال إنها كانت تحت وصايتها . . . فلما علم النبي صلى الله عليه وسلم بذلك قال : «ياعائشة ما كان معكم لهو ، فإن الأنصار يعجبهم اللهو» ، فهذا إقرار لصفة كانت في الأنصار ، كانت فيهم حتى قبل الإسلام ، وقد كان الأنصار في المدينة أكثر العرب تحضرا وتأدبا ، فكثير من آدابهم أقرها الإسلام وأثنى عليها ، ومنها حبهم للهو وممارستهم لبعض أشكاله في بعض المناسبات ، فالرسول صلى الله عليه وسلم يقر هذا ويدعو إلى المحافظة عليه ، لكنه لهو مفيد ، لأن الاحتفاء والاحتفال والعناية بالزواج وبالعرس الذي هو رمز الزواج ، أمر يخدم قضايا كثيرة ، فهو يخدم قضية الأسرة ، والتناسل والعفة ، وقضية التربية ، فالعناية بالزواج – كما في العقيقة مثلا– إنما هو احتفاء بما تفضي إليه هذه الممارسات من زواج وتناسل ، فإذن اللهو في العرس يجعل الناس يتشوقون إلى الأعراس ، ويجعلهم يرتاحون إلى الأعراس ، يجعل العريس وأهله سعداء بعرسهم الخ . . . فهو لهو يخدم ويدعم الزواج وما يرمي إليه .

ومما يؤكد موقف الإسلام من اللهو وأنه ليس ممنوعا على كل حال بل له مجال ويوجه دائما إلى اللهو المفيد ، حديث عائشة رضي الله عنها ، حديث الأحباش (وله روايات عديدة خصوصا في صحيح مسلم) ، الذين

كانوا يلعبون في المسجد ، ففي بعض ألفاظ بعض الروايات لهذا الحديث ، تقول عائشة رضي الله عنها «فأقامني وراءه ، خدي على خده وهو يقول : دونكم بني أرفدة» ، والفقهاء يقفون عند كلمة دونكم التي تستعمل الإغراء والحض ، فقد كان صلى الله عليه وسلم يحضهم ، ولم يكتف فقط بالإقرار والسكوت وإنما يحضهم ويشجعهم ويغريهم بما هم فيه والاستمرار فيه . تضيف عائشة : «حتى إذا مللت ، قال حسبك؟ قلت نعم قال فاذهبي» ، وفي رواية أخرى قالت : «جاء حبش يزفنون في يوم عيد في المسجد فدعاني النبي صلى الله عليه وسلم» (صحيح مسلم) . ويزفنون بمعنى يرقصون ، رقصا ليس ككل رقص . فحينما نقول رقص ، يتبادر إلى أذهاننا كل رديئ ، وكل سيء وكل مائع ، وهذا ليس بالضرورة ، وهو رقص على كل حال وسمي رقصا في نص الحديث من قبل عائشة رضي الله عنها . وفي رواية أن عمر أراد زجرهم فمنعه النبي صلى الله عليه وسلم . وهذا إقرار منه على لهوهم ، ولكنه لهو مفيد نافع لاشك في ذلك كما لا يخفى .

٢ – الفنون باعتبارها شهوات وملذات :

فالإنسان يشتهي ويستلذ هذه الفنون ، فإذا اعتبرناها كذلك – وهي كذلك إلى حد ما – فكيف ينظر الإسلام ونصوصه إلى مسألة الشهوات والملذات؟

المشهور عندنا – في أذهاننا – هو ذم الشهوات والملذات ، ولا سيما «الشهوات» بهذا اللفظ . إلا أن المسألة تحتاج إلى توضيح وتدقيق ، لاسيما إذا أردنا أن نبني عليها أحكاما فقهية ، (من قبيل ما نرمي إلى بنائه) فلابد أن نتجنب التعميمات وإلقاء الكلام على عواهنه ، فما موقف الإسلام من

الشهوات والملذات؟

الله عز وجل أخبرنا أن حب الشهوات مفطور عليه الإنسان ، ومركوز في نفسه وفي غريزته (زين للناس حب الشهوات) ثم أعطى أمثلة كثيرة من الشهوات المشتهرة التي يكثر تعاطي الناس لها ، إذن فقد زين لهم وزينه الله طبعا ، فهو الذي خلقهم ، وهو الذي غرس في نفوسهم حب كثير من الشهوات .

من جهة ثانية ، وجود الحياة واستمرارها متوقف على هذه الشهوات ، ما نسميه بالشهوات وخاصة كبريات الشهوات المشتهرة والقوية بين الناس والتي تهيمن وتخيم على عقولهم وسعيهم وتفكيرهم وحركاتهم ، تتوقف عليها الحياة الفردية والجماعية ، ويتوقف عليها بقاء البشرية ويتوقف عليها قيام المجتمعات والحضارات . . .

طبعا كل هذه الشهوات لها حدود حتى لا تنقلب ، ولكنها في أصلها ضرورية . فكل الشهوات إذن لها أصل في غريزة الإنسان ، ثم من جانب آخر هي ضرورية لهذه الحياة ، فلايمكن أن نقول بأن الشهوات كلها مرفوضة مذمومة ، وتعامل الإسلام مع هذه الشهوات المخلوقة في غريزة الإنسان والتي تتوقف عليها الحياة ، هو إقرارها ورعايتها وحمايتها من الإفراط ومن التفريط ، فالتفريط فيها يوقف الحياة ويعطلها ، والإفراط فيها أيضا قد يكون مدمرا ومفسدا ، سواء على صعيد الفرد أو على صعيد الجماعة . ونظرا لقوتها فقد تتجاوز حدها ، فلا بد من التحكم فيها ، هو نوع من الابتلاء ، والابتلاء أصل يعم كل مجالات الحياة كما لايخفى ، والله تعالى يقول ﴿ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ وَنَهَى ٱلنَّفْسَ عَنِ ٱلْهَوَىٰ ﴾ (سورة النازعات :٤٠) أي عما تشتهيه ، وهو سبحانه يمتدح ويبشر من

نهى النفس عن الهوى ، أي يستجيب لهواها في حدود ويردعها ويوقفها في حدود ، ويحذر بالمقابل من اتباع الشهوات ، أي أن تصبح الشهوات قائدة تسوق الإنسان حيث حركته وحيث بدت له ، ومن ذلك قول لله تعالى : ﴿ فَخَلَفَ مِنۢ بَعۡدِهِمۡ خَلۡفٌ أَضَاعُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَٱتَّبَعُواْ ٱلشَّهَوَٰتِۖ فَسَوۡفَ يَلۡقَوۡنَ غَيًّا ﴾ (سورة مريم : ٥٩)فليس إذن هناك تحريم عام للشهوات ، وليس هناك ذم مطلق لها ، بل هناك حدود تقبل فيها الشهوات وتقبل فيها الملذات ويقبل فيها الاستجابة لهذه وتلك ، وهناك حدود تتوقف عندها الأهواء والشهوات ويجب كبحها والتحكم فيها .

يقول القاضي أبو بكر بن العربي رحمه الله : «إن الباري سبحانه ببديع حكمته لما خلق لنا ما في الأرض جميعا ، قسم الحال فيه ، فمنه ما أباحه على الإطلاق ، ومنه ما أباحه في حال دون حال ، ومنه ما أباحه على وجه دون وجه ، فأما أن يكون في الأرض ممنوع لا تتطرق إليه إباحة في حال ولا على وجه ، فلا أعلمه الآن» .

كلام نفيس من رجل خبير في الشريعة وفي حدودها وغاياتها ومقاصدها ، مفاده أن كل ما خلقه الله في هذه الأرض وفي هذه الحياة لم يخلق إلا وله وجه من وجوه الإباحة والاستعمال ، مفاده أن كل ما خلقه الله لنا في الأرض جميعا قسم الحال فيه ، فمنه ما أباحه على الإطلاق كالماء والهواء ، ومنه ما أباحه في حال دون حال ، كالجماع مثلا فهو حرام في حالات ومباح في حالات أخرى ، وحتى في حالات الزوجية قد يحرم في حالات ، ومنه ما أباحه على وجه دون وجه ، أي قد يكون مباحا دائما ولكن بوجه وبكيفية ما ، قال : وأما أن يكون في الأرض ممنوع لا تتطرق إليه الإباحة في حال ولا على وجه فلا أعلمه الآن ، فلا يوجد شيء خلقه الله ثم منعه منعا باتا ، وهذا

تدقيق واحتياط منه ، حتى لا يقول لا وجود له .

فإذا كانت بعض هذه الفنون يمكن اعتبارها شهوات أو ملذات فلا يمكن أن تكون محرمة تحريما مطلقا ، بمقتضى ما قاله القاضي وهو كلام منطقي للغاية كما أنه تشهد له نصوص الشرع وأحكامه .

٣ - الفنون باعتبارها أنواعا من التحسينيات :

إذا أردنا أن نكيف الفنون من هذا الموقع ومن هذا الموضع ، باعتبار أن العلماء قسموا المصالح إلى ضروريات وحاجيات وتحسينيات ، إذا اعتبرناها من هذا الباب فإن القول بمشروعيتها بصفة عامة-دون الدخول في تفاصيل الشروط والملابسات والظرفية - يكون أيسر وأوضح باعتبار أن العلماء أقروا بإجماعهم وعلى مختلف مذاهبهم أن المصالح التحسينية التي ليس لها من دور سوى التحسين مقبولة ومعتبرة ومعتد بها ، ومعنى هذا أن الإسلام في رعايته للمصالح وفي إقراره لها وفي إضفائه صفة المشروعية عليها ، لم يقتصر على ما هو ضروري للحياة ، ولم يقتصر على ما فيه حاجة للناس ، بل أيضا اعترف واعتبر واعتد حتى بما كان دوره مقتصرا على التحسين والتجميل ، فإذا وجدنا لبعض الفنون دورا تحسينيا وتجميليا من هذه الزاوية أيضا نقول إنها معتبرة ومقبولة من حيث المبدأ .

و القرآن الكريم يلفت أنظارنا ويوجه انتباهنا كثيرا إلى مظاهر الجمال في هذا الكون ، باعتبار أن النظر إلى هذا الجمال أقل ما فيه أنه نوع من التحسينيات لهذه الحياة ، فالله تعالى يذكر مرارا أنه زين السماء الدنيا بالكواكب والنجوم ، فهناك التزيين مطلوب لذاته ، فقد تؤدي السماء وما فيها دورها دون حاجة إلى التزيين والتناسق ، لكن التزيين

فيها كان مقصودا . ونقرأ هذا النموذج من سورة «ق» : ٦-١٠ :
﴿ أَفَلَمْ يَنظُرُوٓا۟ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا ﴾ ، بناها وزينها ، كان يمكن أن يبنيها دون أن يزينها فليس بالضرورة أن يكون البناء مزينا . ﴿وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ ﴿٦﴾ وَٱلْأَرْضَ مَدَدْنَٰهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَٰسِىَ وَأَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍۭ بَهِيجٍ ﴾ ، (فيه بهجة وفيه سعادة وانشراح) ﴿تَبْصِرَةً وَذِكْرَىٰ لِكُلِّ عَبْدٍ مُّنِيبٍ ﴿٨﴾ وَنَزَّلْنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً مُّبَٰرَكًا فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ جَنَّٰتٍ وَحَبَّ ٱلْحَصِيدِ ﴿٩﴾ وَٱلنَّخْلَ بَاسِقَٰتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ ﴾ ، (أي مرتب ومنضود بعضه على بعض وبعضه بجانب بعض ، وفي سورة النحل (الآية :٥) نقرأ قول الله عز وجل : ﴿ وَٱلْأَنْعَٰمَ خَلَقَهَا ۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَٰفِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ﴾ ، (وهذه هي الضروريات والحاجيات) ، ثم قال (الآية :٦) : ﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾ ، فقد خلق الأنعام وجعلها تفيد على مستوى الضروريات وعلى مستوى الحاجيات وأيضا على مستوى الجمال والتحسين ، ثم ذكر نوعا آخر من الأنعام فقال (الآية : ٨) ﴿ وَٱلْخَيْلَ وَٱلْبِغَالَ وَٱلْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً ۚ وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾

والمتتبع لذكر الزينة وما يشتق منها في القرآن الكريم يجد ، بصفة عامة ، إباحتها ومشروعيتها والامتنان بها والتحذير من تحريمها والتضييق فيها على عباد الله بغير حق وبغير وجه . ولكنه أيضا يجد في غالب الآيات التي تذكر الزينة يجد تحذيرا من الافتتان بها والإغراق فيها ، وأهم ما في الافتتان بالزينة هو تقديمها والاشتغال بها عن ما هو أولى ، ولهذا تجد عادة مقارنة بين

زينة الحياة الدنيا وبين الآخرة ، أي حذار أن تشغلكم زينة الحياة الدنيا عن الآخرة ، أو تشغلكم زينة الحياة الدنيا عن الباقيات الصالحات .

فهذا هو الوضع السوي للفنون إذا نظرنا إليها باعتبارها تحسينات ، فهناك إقرار بصفة عامة ، لكن هناك تحذير من الافتتان والانشغال بها وتقديم ماهو من قبيل التحسينات على ما هو من قبيل الحاجيات أو الضروريات . ومعلوم عند علماء المقاصد أن التحسينات لا يمكن أن تقع ويعتنى بها على حساب الحاجيات والضروريات ، بل ينبغي ان تكون خادمة للحاجيات ، ويجب أن توظف التحسينات بشكل ما لخدمة الحاجيات والضروريات ، فلا يجوز بحال ولا بوجه أن تصبح هذه التحسينات تملأ ما هو من حق الحاجيات والضروريات سواء كان ذلك مالا أو جهدا أو وقتا أو فكرا .

٤ - الفنون باعتبارها وسائل :

المقرر عند العلماء أن أحكام الوسائل تابعة لأحكام ما تفضي إليه أو تقصد به ، فحكم أي وسيلة في الغالب ينبني على ما قصد بها ، وماذا ينتج عنها وإن لم يقصد . فحكم الوسائل إذن يتحدد مما تفضي إليه أو مما تقصد به ، فإذا قصد بها شيء يؤخذ بعين الاعتبار ما قصد بها سواء أفضت إليه أو لم تفض إليه . ثم يؤخذ بعين الاعتبار ما أفضت إليه سواء قصد بها أو لم يقصد .

من هنا جاء الخلاف الطويل والجدال الشديد بين الفقهاء في مسألة الغناء والموسيقى على سبيل المثال ، أي إن الاختلاف لم ينشأ أساسا ولم ينشأ أكثر ما نشأ عن نصوص اختلف في إثباتها وإبطالها ، أو اختلف في تفصيلها ، ولكن الاختلاف في هذه المسألة بين الفقهاء والمحدثين والمفسرين والصوفية . . . هو في النظر إلى ما تقصد به هذه الممارسات

الغنائية والموسيقية والطربية ، ما تقصد به ، وما تفضي إليه ، بغض النظر قصد أو لم يقصد . ولهذا يمكن القول بأن الفنون باعتبارها وسائل هو بيت القصيد ومربط الفرس ، من هنا جاء الخلاف والجدال الفقهيان الطويلان في تاريخنا في مسألة الغناء والموسيقى ، أي بالنظر إلى النتائج والمقاصد .

أوضح ذلك من خلال بعض النصوص ، وإن كانت أكثر النصوص تصرح بهذا وتشعر به بشكل واضح ، وهو أن مسألة ما تقصد به وما تنتجه هذه الممارسات هو الذي يتحكم فيما يصدره الفقهاء من أحكام ، أي هي البوصلة التي يتخذها كل فقيه فيصدر حكما أكثر مما هي قضية نصوص ، لأن النصوص التي تورد في الموضوع بشكل صريح وصحيح قليلة جدا ، ولهذا أكثر الفقهاء عندما يناقشون ويطيلون النفس في النقاش وفي الدفاع أو في الهجوم وفي النقد والإبطال ، إنما يمسكون بهذه البوصلة ، بوصلة ماذا يقصد؟ وماذا ينتج؟

النص الأول للنووي وفي ضمنه يورد كلاما مطولا للقاضي (ويقصد عادة القاضي عياض) . يقول النووي وهو يتحدث عن الغناء ، والمناسبة هي حديث غناء الجاريتين لدى عائشة وكان اليوم يوم عيد ، فدخل النبي صلى الله عليه وسلم وهما تغنيان ، فانصرف ولم يلتفت إليهما ثم جاء أبوبكر فنهاهما إلى آخر الحديث فقال له : «دعهما فإنه يوم عيد» أو كما قال . عند هذا الحديث من صحيح مسلم يقول النووي : (ومذهب الشافعي كراهته -أي الغناء- وهو المشهور من مذهب مالك ، واحتج المجوزون بهذا الحديث ، وأجاب الآخرون بأن هذا الغناء إما كان في الشجاعة أو القتل والحذق في القتال ونحو ذلك ، مما لا مفسدة فيه ، بخلاف الغناء المشتمل على ما يهيج النفوس على الشر ويحملها على البطالة والقبيح . قال القاضي :

«إنما كان غناؤهما بما هو من أشعار الحرب والمفاخرة بالشجاعة والظهور والغلبة ، وهذا لا يهيج الجواري على الشر ، ولا إنشادهما بذلك من الغناء المختلف فيه ، وإنما هو رفع الصوت بالإنشاد ، ولهذا قالت(أم عائشة) : وليستا بمغنيتين ، أي ليستا ممن يتغنين بعادة المغنيات من التشويف والهوى والتعريض بالفواحش والتشبيب بأهل الجمال ، وما يحرك النفوس ويبعث الهوى والغزل ، كما قيل الغنى فيه الزنى ، وليست أيضا ممن اشتهر وعرف بإحسان الغناء الذي فيه تمطيط وتكسير وعمل يحرك الساكن ويبعث الكامن ، ولا ممن اتخذ ذلك صنعة وكسبا . والعرب تسمي الإنشاد غناء . وليس الغناء المختلف فيه بل هو مباح ، وقد استجازت الصحابة غناء العرب الذي هو مجرد إنشاد والترنم وأجازوا الحداء وفعلوه بحضرة النبي صلى الله عليه وسلم . وفي هذا كله إباحة مثل هذا وما في معناه وهذا كله ليس بحرام» .

النص الثاني للشيخ عبد الغني النابلسي من كتابه «إيضاح الدلالات في سماع الآلات» ، قال رحمه الله : «الملاهي المحرمة ما ألهت عن فعل الفرائض والواجبات واقترنت بالفجور والفسوق والمحرمات ، كالزنى وشرب الخمر ونحو ذلك ، ومعلوم أن هذه الآلات المطربة وبجميع أنواعها ليست حرمتها من حيث ذاتها وصورتها المقصوصة ، ولا من حيث ما يصدر عنها من الأصوات المطربة ، (وإلا لكان كل صوت مطربا حراما ، وهو باطل لأن أصوات الطيور والشحارير ، ليست بحرام إجماعا) بل حرمتها لاقتران اللهو بها ، ولكونها ملاهي ، واللهو ، بهذا التفسير المذكور ، يمكنه زواله عنها وتعريها عنه فتصير خارجة عن كونها ملاهي» .

ويمكن ، في هذا المجال ، مجال النظر إلى الوسائل وتكييفها والتحكم

في نتائجها ، يمكن أن نستحضر على سبيل المثال للمقارنة ولمزيد من التفقه ، موقف الإسلام وموقف النبي صلى الله عليه وسلم من الشعر :

يمكن أن يقال في الشعر -تقريبا- كل ما قيل في الغناء . فالشعر كان فيه شرك ، وكان فيه فحش ، وجاهلية وعصبية ، وكان فيه دعوة إلى الظلم ، كان يمكن لهذه الأسباب - وعملا بما قام به بعض الفقهاء الذين أغلقوا الأبواب - أن نحرم الشعر تماما ، ولكن موقف القرآن من الشعر معروف ، فبعد أن هاجم واقعا معينا عليه ، فتح الباب للاستثناء والخير ، ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ (سورة الشعراء : ٢٢٣-٢٢٦) .

بعض الضوابط المتعلقة باستعمال الوسائل :

لا بد من النظر إلى القصد ، ولا بد من النظر إلى النتيجة النهائية ودرجتها في الفساد والخطورة أو الصلاح والنفع ، ولا بد من النظر إلى النتائج الجانبية أيضا ودرجتها ، وهذه عادة تهمل ، فقد يكون للغناء مثلا ، هدف جيد وسام ولكن قد تحدث له عن قصد أو عن غير قصد نتائج جانبية وآثار نفسية على الممارس أو المتلقي ، فهذه أيضا ينبغي النظر إليها وحسابها واعتبارها .

النظر إلى مدى ضرورتها ومدى إمكان الاستغناء عنها ، قد تكون لوسيلة ما غاية مفيدة ولها أضرار جانبية ، لكن هذه الوسيلة يمكن الاستغناء عنها ، أي يمكن الوصول إلى النتيجة دون هذه الوسيلة التي لها أضرار جانبية ، واعتماد وسيلة أخرى ، لكن حينما تتعين وسيلة ما ، وتكون وحيدة ، وتصبح من قبيل ما لا يتم الواجب إلا به ، يكون لها حكم ، وحينما تكون

واحدة من وسائل عديدة يمكن سلوكها فالحكم يختلف .

يمكن أن نمثل هنا بمثال له علاقة ببعض الفنون الأدبية كالقصة والرواية والمسرح . . .نحن نعلم أن الكذب من الكبائر ومن الموبقات ومن أفسد الأخلاق والعادات ولكننا نجد النبي صلى الله عليه وسلم يقول : (ليس الكذاب الذي يصلح بين الناس ويقول خيرا وينمي خيرا) .

فإذا علمنا أن ما يسمى الآن بالقصة القصيرة أو بالقصة الطويلة أو الرواية أو المسرحية أو الرواية التي تعد للسينما ، كل هذه أكاذيب في غالبها . وحتى إذا اتخذت لها موضوعا تاريخيا ، فإن الحوادث التاريخية الحقيقية قد لا تشكل أكثر من عشرة بالمائة ، ولا بد من كذب كثير حتى تقوم الرواية على قدميها وتصلح فنيا . فهنا إذن يصبح هذا النوع من الكذب – إذا ما أردنا الاستمرار في تسميته كذبا – وسيلة ضرورية ، بدونها ستتوقف كل هذه الأعمال . بينما قوله صلى الله عليه وسلم : (ويل للذي يحدث فيكذب ليضحك به القوم ويل له ويل له) . فهذا الكذب ليس له أي هدف سام ، لا إصلاح بين الناس ولا إنماء للخير كما في الحديث السابق ، فهذا لا مسوغ لكذبه فهو يكذب ليضحك الناس ، فكيف ننتهك المحرمات الشديدة لأجل أن نضحك الناس ، فهذا لا وجه له . بينما في الحالة الأولى ، الذي يحقق خيرا ويبثه بين الناس «الذي ينمي خيرا» أي ينشره ويرفعه ويبثه بين الناس ، فهذا له شأن آخر .

وأخيرا فإن النظرة إلى الفنون من جميع الزوايا تمكننا من الوصول إلى مشروعيتها في الأصل لكنها مقيدة بقيود أهمها :

أولا : عدم الإخلال بالفرائض وبالواجبات .

ثانيا : عدم الإفضاء إلى المفاسد والمحرمات .

ثالثا : عدم الإخلال بالاتزان والتعقل ، وقد أشار إلى ذلك عدد من الفقهاء ، بحيث عللوا تحريمهم للغناء وما يتبعه بكون المتلقي أو المغني يفقد توازنه فيختل ويدخل في نوع من الصبيانية ونوع من الطيش والرعونة . فلابد إذن من هذا الشرط ، لأن الاتزان والتعقل من الأمور الضرورية والحاجية ، فلا يمكن الإخلال بها لفائدة التحسينات .

رابعا : عدم التفتير والتخدير ، وقد نهى النبي صلى الله عليه وسلم عن كل مفتر ، وكذلك مما احتج به الفقهاء المحرمون للغناء والموسيقى أنها تدعو إلى البطالة أي إلى الفتور والخمول والنوم والراحة والاستكانة للملذات ، وهذا فعلا من المفاسد التي تنشأ عن بعض الفنون ، فيجب أن نحذرها وإذا كان الفن أو بعض الممارسات الفنية تفضي إلى نوع من التفتير والتخدير للنفوس والعقول فإنها يجب أن تتوقف ، وعلى كل عاقل جاد أن يتجنبها .

خامسا : عدم الإفراط . يقول الإمام الغزالي : «فإن المواظبة على اللهو جناية» . ثم يقول : «وما كل حسن يحسن كثيره ولا كل مباح يباح كثيره» .

فبهذه الضوابط والشروط ، يمكن الاستفادة من الفنون واستجازتها عموما .

المصدر : «الأمة هي الأصل» ، د . أحمد الريسوني ، مطبعة «طوب بريس» ، الرباط ، ط : ٢٠٠٠ ، ص : ٧٠ وما بعدها .

نص رقم : ١

الإنسان بين الجلال والجمال

« إن الإنسان الذي لا تكون له نظرة جمالية إلى الأشياء في نفسه وفي أفقه ، لا أظن أنه يكون إنسانا كاملا ، نظرا لأن الإنسان ذو بعدين اثنين : أحدهما ، البعد الجلالي ، وهو ما تتفتق عنه قريحته من الحقائق التي تمده بالقوة ، علما أو فكرا أو منطقا أو صناعة أو ما شابه ذلك ، والثاني البعد الجمالي ، وهو ما تتفتق عنه موهبته من القيم التي تمده بالرقة ، أدبا أو رسما أو مسرحا أو موسيقى أو ما شابه ذلك ، والإنسان الكامل لا بد أن يجمع بين البعدين في حياته الخاصة وحياته العامة ، لأنه إنسان متوازن مستو ، فبقدر ما يكون قويا ، يكون رقيقا لأن قوته من عقله ورقته من ذوقه ، لذلك لا بد أن تكون التربية على الجلال عند الصغار والكبار معا مصحوبة بالتربية على الجمال ، حتى يتحقق هذا التوازن والاستواء» .

«حوارات من أجل المستقبل»

د .طه عبد الرحمن

مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، أبريل / ٢٠٠٠ ، ص : ١١٠ .

المبحث الثاني : تصورات خاطئة حول الفنون الإسلامية

- إشادة وتقدير :

يهتم عدد كبير من الباحثين بدراسة الفن الإسلامي وفيما عدا ما يتصل بالدراسات الأدبية فإنهم جميعا من الغربيين بالدرجة الأولى .

وقد أسهم هؤلاء الدارسون بنصيب وافر في جمع الأعمال الفنية الإسلامية وتصنيفها سواء فيما يتصل بالفن المعماري أو فن النقش ، بتحسين الخطوط أو بتجليد الكتب ، بالنحت أو بصناعة الخزف ، بصناعة النسيج أو السجاد . . . . أو غير ذلك مما أنتجته الشعوب الإسلامية .

وقد صنفوا ذلك النتاج الضخم تصنيفا روعي فيه منشأ كل فن ، عصره وتطوره ، حتى بدا بصورة منظمة تعبر عن مدارس وأنماط فنية منوعة ، ولاشك أن الدراسات الغربية بما أنجزت في هذا المجال تستحق الشكر والتقدير حيث لا يمكن لباحث اليوم أن يسير في هذا المجال من غير أن يعتمد على الجهود المضنية التي بذلها أولئك الدارسون ، أو من غير أن يتلمس مواطن الإعجاب والعرفان بالجميل لمثل هذا التراث المدرسي والإنجازات المتحفية التي صحبته .

ومن ثم فلا بد أن نسجل أنه لا سبيل إلى الدراسة الجادة لهذا الفن إلا بعد تتبع تلك الدراسات التي لاتكاد توجد مكتبة للفن الإسلامي إلا وتشكل فيها النصيب الأوفر من المراجع والمصادر .

- نقد منهجي :

غير أن هؤلاء الدارسين أنفسهم قد بدوا جائرين في تقييمهم لهذا الفن ،

إذ على الرغم من اعتمادهم على أنفسهم وجديتهم وذكائهم ، وعلى الرغم أيضا من جهدهم المضني ومثابرتهم ، على الرغم من ذلك كله فشلوا في تفهم روح هذا الفن وفي إدراك وتحليل إسلاميته ، وقد قادهم هذا الفشل إلى أن ينظروا إلى الفن الإسلامي من خلال الروح الذي يصبغ فنهم هم ، أي الفن الغربي ، مسلمين بهذا الفن كمعيار مطلق لكل الفنون ، ومن ثم ، حاولوا أن يطبقوا عليه معايير غربية صرفة ، على أنه حين

استعصى عليهم هذا التطبيق – وكان طبيعيا أن يرفضه الفن الإسلامي – زادت الهوة بينهم وبينه ، وانطلقوا يتهمونه بأنه فشل فيما برز فيه الفن الغربي ، وكان هذا هو الاتهام الثابت المطرد في كل كتبهم – صراحة أو ضمنا – لا نجد فيهم من حاول إعادة النظر في المنهج ، بل لا نجد حتى الآن من يملك الشجاعة ليدعي في وضوح فشل هذا المنهج ، أو حتى التنبؤ بضرورة تغيير تلك القوالب النقدية الثابتة التي يعاني منها علم الفن الإسلامي خلال ما يربو على قرن ، وهناك أمثلة عديدة لمثل هذه الأحكام الخاطئة في شتى مجالات الفن الإسلامي ، نعرضها فيما يلي :–

– أمثلة للتصورات الخاطئة في دراسة الفنون الإسلامية :

١ – في فن الزخرفة العربي :

ا . هارتزفيلد (E. Herzfeld) في مناقشته لفن الزخرفة ، لاحظ ما يطلق عليه «مناقضة الطبيعة» (Anti – Naturlism) في استخدام أوراق النبات والأزهار ، مع أن هذه الفن في نظره يعتبر «الشكل السائد ذا المكانة الرفيعة بين كل فنون الإسلام» ، ومن ثم فهو يعقد مقارنة بين هذه المناقضة للطبيعة وبين طبيعية –أو مواءمة الطبيعة– في الفن السابق للإسلام أي الفن الهيليني . (والنص الآتي

يبرز تلك المقارنة :

«لما كان في مصدره مشتقا من رسوم التوريق التقليدية والزخارف الشجرية القديمة ، فإن الفن الهيليني يتدرج من عدم الواقعية الى الواقعية متنقلا من مرحلة أوراق النخيل والكنكر (أي شوك الجمل) ومشتقاتها إلى الزخارف الحية وبذلك يزداد عنصر الطبيعة حتى يصل إلى أوجه مع بداية العصر الهيليني ، أما الفن الإسلامي فإنه يميل من بدايته إلى التصميم الهندسي ونجد التعبير في هذا الميل يأخذ طابعا عالميا في تصميم الزخرفة الشجرية .

ولم يعد الفن الإسلامي يمثل حقيقة الطبيعة بينما كان أصل سابقه ، إن لم يحاك الطبيعة ، فإنه لم يكن ليضادها ، فالساق والورقة في هذا الفن لم يحافظا على مزاياها وأشكالها المتناسبة ، ولكنهما ينتهيان على شكل امتداد ، فلا تعود الورقة متصلة بجذعها بذلك الساق الدقيق الذي يحملها ويفصلها عن الجذع . ونمو الساق من خلال الورقة يؤكد افتقاد هذا الفن إلى الواقعية كما يؤكد مناقضته مع الطبيعة» . (المصدر : موسوعة المعارف الإسلامية ، مادة «أرابسك») .

على أن مقارنته هذه منذ البداية لم تكن تحليلية وصفية كما أراد لها الكاتب أن تبدو ، إن باحثا مثل «هارتزفيلد» الذي يدين للطبيعة لا بد وأن يعتبر عدم التواؤم مع الطبيعة في حد ذاته كافيا لاتهام هذا الفن أو ذاك ، ومن هنا كانت تعبيراته «الوفاء للطبيعة» ، «الرغبة في الواقعية» ، «التعارض المباشر مع الطبيعة» كلها تعبيرات تنم عن موقفه الذي يدين الفن الإسلامي في تقديره له .

يمكننا ، إذن ، أن نتصور أن قارىء هارتزفيلد يستطيع أن يصل بسهولة

إلى النتيجة التي أرادها الكاتب طالما أنه قد أدان مكونات فن الزخرفة في الوقت الذي يعتبر فيه هذا الفن «أكثر الأشكال شيوعا وأعظمها شأنا بين فنون الإسلام جميعا» ، وهي التحقير من شأن الفن الإسلامي عامة .

ولكن هارتزفيلد يذهب الى أبعد من ذلك فيقرر صراحة أن الإسلام لم يترك في نفس المسلم مكانا للفن على الإطلاق ، يقول « إن نظرة المسلم للحياة حين تقارن بالنظرة التقليدية السابقة (يعني الإغريقية والرومانية) وحتى بالمسيحية لم تترك مكانا للفن على الإطلاق ، وبكل صرامة كقيمة رفيعة . . . .فالصفة العامة لنظرة المسلمين للحياة تشرح الاختفاء التدريجي للعناصر الشخصية من أعمالهم الفنية ،على حين تشكل هذه العناصر الجزء الرئيسي في الفنون السابقة للإسلام والتي يعتبر التزين بالنباتات فيها مجرد إضافات عرضية ، فتطور التزين الزخرفي كما يبديه « فن الزخرفة « إنما جاء على حساب الأشكال الفنية الكبيرة ، وعلى حساب التفصيلات الدقيقة في عمل الصانع الماهر .

على أن «فن الزخرفة» بجانب معارضته للطبيعة ، يستخدم في التزيين كلمات من القرآن في خطوط عربية منوعة ، ولكن هذا لا يعني ، بالنسبة الى «هارتزفيلد» أكثر من «تعصب ديني» (من قبل المسلمين الذين يجعلون مع كل عمل فني بعض آيات من القرآن كدليل على الإيمان ، كما أن هناك صيغا من التبرك والتهنئة لا تعد ولا تحصى) (المصدر نفسه) .

فالزخرفة بالخطوط العربية رغم أنها أعلى قيمة زخرفية ممثلة في كل الفنون الإسلامية ، لا تحمل ، في رأيه ، أي قيمة جمالية على الإطلاق ، ولهذا فهو يهاجم وجودها في الفن الزخرفي على أنها «تعصب مؤكد من جانب المسلمين» .

٢ - في الفن المعماري :

ك . ا . كرسول (K. A. Greswell) - ربما يعتبر ألمع الأسماء في دراسة الفن المعماري الإسلامي ، وهو يرفض الاعتراف بأن هناك شيئا يمكن أن يطلق عليه «الفن المعماري الإسلامي» ، ولكن هناك فقط ما يمكن أن يسمى ، في رأيه ، «فن معماري عند المسلمين» أي الفن المعماري عند هؤلاء الذين يسمون أنفسهم مسلمين . وبالطبع ، فإن الفرق بين هذين كبير .

فأولا : هو يرى أنه لا وجود لما يمكن أن يسمى «فن معماري عربي» ، فالعرب طالما إنهم قدموا من جزيرة العرب التي هي ، على حد تعبيره ، خالية تماما من «الفن المعماري» لم يكن لديهم ما يمكن أن يسهموا به في هذا المضمار بالنسبة للشعوب التي تغلبوا عليها ، وهكذا فإن «كرسول» يبدأ بفكرة مسبقة وهي أن الإسلام في حد ذاته أو الفكرة الإسلامية ، لا أهمية لها في الفن المعماري عند المسلمين ، هذا إذا افترضنا الخطأ المحال بأن العرب لم يعرفوا فن العمارة قبل الإسلام .

وثانيا : وإن سلمنا جدلا بأنه لم يكن هناك فن معماري ذو قيمة تذكر في الجزيرة العربية قبل الإسلام وفي العصور الإسلامية الأولى ، كيف إذن تأتى للمسلمين أن يبدعوا تلك الآثار الفنية والمعمارية الباهرة التي تملأ العالم الإسلامي من الأندلس إلى الصين؟ ويجيب «كرسول» على هذا السؤال بأن المسلمين - ببساطة - قد تبنوا أشكال الفن المعماري التي كانت موجودة عند الشعوب الخاضعة لهم ، وأنهم إنما فعلوا ذلك خلال السنوات الأولى التي شيدوا فيها حضارتهم لدواعي السياسة والفخر والمنافسة المحضة .

وبجانب أن هذا الحكم يعبر عن تحد داخلي بدلا من أن يكون تحليلا

منطقيا ، فإن المحاولة التي يند لها «كرسول» لتعليله يشوبها السفسطة والتطرف والغرور من ناحيتين : فمن جهة ، إدعاؤه بأن الجزيرة العربية «مجردة تماما من الفن المعماري» قبل الإسلام حتى لو سلمنا به - لا يستلزم بالضرورة أن المسلمين لم يكونوا مبدعين في الأبنية التي شيدوها بعده خارج الجزيرة العربية ، ومن جهة أخرى فإن تبني أشكال وعناصر من الفن المعماري الأجنبي لا يعارض صفة الإبداع أو الخلاقية ، بل على العكس ، إنه يفترض مثل هذه الصفة ، إذ كيف يمكننا أن نتحدث عن تبن لفن من الفنون دون أن نستحضر مبدأين اثنين : مبدأ الاختيار ومبدأ التنسيق ، على أن «كرسول» ، ليجعل من فكرته أمرا مقبولا ، ربما قصد الى التأكيد على أن المسلمين لم «يتبنوا » وإنما «نسخوا» بلا اختيار أو تنسيق - فنون الشعوب التي خضعت لهم .

وفي مثل هذه الحالة لا تصبح فقط وحدة الفن المعماري الإسلامي مستحيلة وإنما أيضا ينهار تماما كل جمال أو روعة يتمتع بهما أي بناء من «قبة الصخرة» و«الحمراء» إلى «المسجد الجامع» و«تاج محل» وهكذا فإن تحليل «كرسول» يقود إلى موقف لا يمكن قبوله وهو أن أيا من روائع العمارة الإسلامية ليس إلا «بيزنطيا» أو «رومانيا» أو «فارسيا» أو «هنديا» أو «خليطا عشوائيا» من هؤلاء ، ومثل هذا في الواقع ، إن صح إطلاقه على شيء ، فإنه لا يمكن بحال أن يكون «إسلاميا » .

وثالثا : إنه من السخف أن يقال إن حضارة جديدة بين الحضارات لا تستمد عناصرها من حضارات سابقة عليها أو مجاورة لها ، فما من شعب يخلق حضارته من «عدم» ، ولكن الذي يمكن أن يقال هو بأن الحضارة لا توصف بكونها مغامرة إلا إذا كانت قادرة على هضم مثل تلك العناصر

وإعادة تمثيلها وإخراجها في شكل جديد ينسب إليها أصالة ، ومن هنا فإن «كرسول «مضطر ، للاحتفاظ بفكرته ، الى الغلو في الإنكار بأن الحضارة التي جاء بها الإسلام حضارة على الإطلاق .

ورابعا : إن ما يطلق عليه «حضارات أجنبية «استعار منها الإسلام هو بعينه "حضارات الشرق الأوسط والحضارات الفارسية " ، ولا شك أن هذه ليست حضارات إسلامية أو عربية بالإحساس الذي يعطيه التاريخ الهجري لهذه المصطلحات ، ولكنها في مجموعها ، بالإضافة إلى الحضارة العربية الإسلامية بعد الهجرة ، تشكل وحدة أعرق ، فالمسلم بعد الهجرة استعار من السوري «البيزنطي «ومن العراقي «الفارسي «ولكن مااستعاره يعتبر جزءا أصيلا من نفس المادة التي تتوحد معها نفسه ويرى فيها ذاته الموروثة .

- في نظرية الفن : ريتشارد إتنجهاوسن (**R. Ehingausen**)

على نفس هذا المنوال الغربي ، يبدأ « إتنجهاوسن» تحليله لـ «خصائص الفن الإسلامي» بإدعاء أن العرب قبل الإسلام كانوا شعبا لا مكان عنده للفن ، فأولا ، وفي ظل الحياة القبلية كل ما يحيط به المرء نفسه لا يتعدى الموضوعات والأشياء البسيطة ، الخشنة ، التي لا تقبل الكسر خلال حله وترحاله على ظهور الجمال . وثانيا ، فإن ديانة العرب قبل الإسلام لم تتطلب نحت تماثيل جميلة لغرض العبادة ، ومن ثم لم تقدم لهم أي احتمالات للإبداع الفني . (من مقالة خصائص الفن الإسلامي ، المنشور في كتاب « التراث العربي» المحرر من قبل نبيه أمين فارس «مطبعة جامعة برنستون ١٩٤٤ ، ص ٢٥١ ، ٢٦٧ .) .

ونلاحظ أن «إتنجهاوسن» قد بدأ بفكرته السابقة عن الحياة الجمالية

التي تقوم إما على الأشياء التي يقتنيها الناس في بيوتهم ، وإما على التماثيل المنحوتة لغرض العبادة ، وبخلو الحياة العربية من هاتين ، تصبح إمكانية الخلق الفني عندهم مستحيلة ، حسب تصوره ، أكثر من ذلك ربما كنا بحاجة إلى أن نذكره بأنه نسي تماما أعظم الفنون العربية ، أعني الشعر ، ونسي أيضا التوأم الذي يصاحب الشعر دائما ، الموسيقى ، ففي تحليله بدأ التجاهل التام لهذين الفنين العظيمين .

وهكذا بعد أن أوحى الكاتب في نفس قارئه أن الإسلام لم يرث أي قيم جمالية من الحياة العربية ، بدأ في عرض ما أعطاه الإسلام في هذا المجال ، وهذا العطاء الإسلامي – فيما يرى الكاتب – قد تقرر في ظل مبادىء أربعة : «الخوف من اليوم الآخر» و«كون محمد بشرا» و«الخضوع لله القادر على كل شيء» و«الأهمية الرئيسية للقرآن كتعبير عربي للكتاب السماوي» .

هو يدعي أن المبدأ الأول هو الذي أوجد التضاد بين الإسلام والحياة المترفة وبالتالي بين الإسلام والفن ، وقد بنى «إتنجهاوسن» على هذا الرأي أنه ما وجد الترف ، حيثما وجد في التاريخ الإسلامي – إلا على حساب الإسلام وتحديا له ، ولكن الكاتب هنا فيما يبدو ، لا يعكس سوى الصورة المسيحية التي تعلق دائما بذهنه وهي أن الاستمتاع بأي متعة من متع الحياة إنما هو مادة ، وزيف ، وخطيئة ، وشر – عقدة الذنب التي صنعتها اللاهوتية ابتداء من المسيح كما تصوره الأناجيل إلى « أوجستين» إلى «لوثر» و«كالفن» – وهو بهذا ينسى أن الإسلام قد جاء على خلاف ذلك ، إذ حينما يستمتع المسلم بهذا العالم المادي إنما يفعل ذلك بضمير مستريح طبقا للتشريع الإلهي : ﴿ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ ٱلَّتِيٓ أَخْرَجَ لِعِبَادِهِۦ وَٱلطَّيِّبَٰتِ مِنَ ٱلرِّزْقِۚ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ﴾ سورة الأعراف/ ٣٢ .

وحتى لو كان الإسلام معارضا للترف ، فإنه لا يتبع بالضرورة أن يكون معارضا للفن إلا إذا كان تعريفنا للفن قاصرا على لون من متع الحياة اليومية وأداة من أدوات اللهو والزينة .

أما المبدأ الثاني ، إي إلحاح الإسلام على بشرية النبي ، فقد حطم «كل احتمال لتطوير أيقونات (صور وتماثيل قدسية) تصور محمدا بنفس الطريقة التي يصور بها المسيح في العالم الغربي» (المصدر نفسه ، ص : ٢٥٦) .

والمبدأ الثالث ، أعني الخضوع لإله قادر على كل شيء ، يتضمن – طبقا لما يراه «إتنجهاوسن» -التحريم المطلق لتمثيل الشخوص ومن ثم الحط الكامل من شأن الفن التشخيصي .

إن استسلام المسلمين لهذا الاعتقاد هو «المسؤول عن عدم الانفعال» بل قل عدم الحيوية أو اللاطبيعية التي تبدو في تصويرهم لكل ما هو حي» (المصدر نفسه) ، هو المسؤول عن «الرتابة الصارمة في وضع الألوان غير الطبيعية أو غير المتجانسة بعضها إلى بعض» (نفسه) ، هو المسؤول عن «عدم الرغبة الواضحة في خلق ولو نموذج واحد رئيسي تتضح فيه الشخصية الفردية المعبرة عن الذات» (نفسه) ، هو المسؤول عن «تتالي الرسومات التي لا تتضح فيها البداية أو النهاية» (نفسه) ، هو المسؤول عن «الأشكال والوحدات الفنية التي تعرض في أسلوب تعسفي يمكن معه أن تعكس أو تغير أوضاعها» (نفسه) ، هو المسؤول (فوق هذا كله وبعد هذا كله) عن «عدم الترابط العضوي بين الوحدات الفنية» (نفسه) .

وطالما إن «إتنجهاوسن» قد اعتبر محاكاة الشخصية والتطورية والخصائص الواقعية والطبيعية في الفن الغربي مثلا مطلقة لكل الفنون ، فإن كل ما استطاع أن يراه في الفن الإسلامي هو أنه فن تعوزه هذه الخصائص أو

أنه يناقضها .

وفي النهاية يصرح « إتنجهاوسن» بأن المبدأ الرابع وهو اعتبار القرآن العربي التعبير الصريح عن الكتاب السماوي قد أنتج فنا إسلاميا - الخط العربي - ازدهر لفترة طويلة . والكاتب هنا لا ينسى أن يقارن هذا الفن المشروع في الإسلام بـ«الدوائر التصويرية في العهدين القديم والجديد وخاصة تلك التي تتصل بحياة المسيح» ، علما بأنه لا يكاد يوجد أي أساس لمقارنة ذات معنى بينهما .

وفي الوقت ذاته ، يرى الكاتب أن المبدأ الإسلامي بعدم خلق القرآن لم يعد له معنى ، فالقرآن الآن مطبوع في لغات غير عربية وبدونها أي العربية ، وبهذا « يبدو أن الحبل السري لهذا الفن - إذا جاز لنا هذا التعبير قد انقطع .

وبتقديم الفنان المسلم للوحات الطبيعية وتعاطي لفن الفوتوغرافيا ، فإن «تحولا ثوريا وحتميا قد أخذ مكانه» محولا قلب الوجود الإسلامي والثقافة الإسلامية .

هكذا يستنتج «إتنجهاوسن» في غبطة ، وفي رضا ظاهر عن التدهور الجديد الطارىء على الفن الإسلامي .

إن الاستنتاجات السابقة للدراسات الغربية حول أشكال الفن الإسلامي ليست مجرد آراء فردية معزولة بعضها عن بعض ، وإنما تمثل في مجموعها حقيقة واحدة تشغل الجزء الأكبر من هذه الدراسات .

ففي مجال نظرية الفن الإسلامي ، وفي فلسفته ومعناه ، لم يقدم الغرب في هذه الدراسات سوى تلك الآراء الجدلية المفرطة المغرضة التي لا تقوم على أساس من الحق ، وهذا يتناقض بدرجة كبيرة مع الإنجازات التي حققتها تلك الدراسات ذاتها في مجالات تاريخ الفن الإسلامي والتعريف

به وتنظيمه وتصنيف المعلومات الخاصة به .

وبسبب هذا القصور ، فإن نظرية (الفن الإسلامي ، والقيم الجمالية الإسلامية لا تزال مجالا يخلو من الدارسين ، وإن أي بحث إيجابي يجب أن يبدأ من البداية من النظرية ذاتها ، طالما إننا قد أوضحنا مجالات سوء الفهم لها والخطأ في تصورها) .

المصدر : مقال «التوحيد والفن» ، د . إسماعيل الفاروق ، مجلة المسلم المعاصر عدد : ٢٣ « يوليو – سبتمبر ١٩٨٠» ص : ١٥٩ – ١٨٠ .

نص رقم :٢

خطأ التزهيد في الفنون الإسلامية

«ويخطئ الذين يرون أن العناية بالفنون الجميلة التي تتجلى في هذه الآثار جهد ضائع ، وأن دراستها أمر لا غناء فيه ولا نفع وراءه ، اعتقادا منهم بأنها على هامش الحياة وليست في صميمها ، ولكن الواقع غير ذلك ، إذ أن لهذه الفنون قيمة كبيرة ، ويكفي أن نذكر أن العناية بها هي الفارق الواضح بين الإنسان والحيوان ، والميزة التي تسمو بها حياتنا فوق حياة البهائم ، وأن الاهتمام بها يصفي الذوق ، ويرهف الحس ، ويذكي في النفس حب الجمال ، وهذه عناصر لا غنى لنا عنها إن شئنا أن نحيا حياة إنسانية راقية» .

«الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني»
د . محمد عبد العزيز مرزوق
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط/ ١٩٨٧ ، ص : ٧ .

المبحث الثالث : تأملات في روح الفنون الإسلامية

إذا كانت دراسة د . إسماعيل الفاروقي السابقة تبرز التحيز السلبي للدارسين الغربيين للفنون الإسلامية ، فإن الواقع يشهد بأن بعض الدارسين منهم استطاع التخلص من داء التحيز ، فتأمل ظواهر الفنون الإسلامية بصورة منصفة ، فكشفت له عن أبعاد جمالية فلسفية عميقة .

ومن بين هؤلاء ، نذكر الفيلسوف «روجي غارودي» الذي تحدث في كتابه «وعود الإسلام» عن قضايا تدخل في صلب روح الفنون الإسلامية . يقول :

إن الفن الإسلامي يعبر عن رؤيا الإسلام للعالم ، هذه الرؤيا تحكم مصير الفن وموضوعاته وتقنياته ومعجمه التشكيلي .

إن الفنون في الإسلام ، كما يقال ، تفضي إلى المسجد والمسجد يفضي إلى الصلاة .

إن بنيته الأساسية تذكر ببيت النبي : ساحة يطهر فيها الإنسان بالوضوء ، ورواق يحتمي فيه من الشمس ومشكاة صغيرة فارغة ، محراب ، تدل المؤمنين على اتجاه الكعبة .

إن محور كل مسجد يتجه نحو الكعبة ، وإن حائطه الرئيسي (القبلي) هو الذي يصطف ، قبالته المؤمنون للصلاة .

إنه قطعة من إحدى الدوائر التي تحيط بالكعبة ، بمدارات متراكزة ، حتى أقصى حدود العالم ، وإن توجه المسجد هذا يُعيُن مركز الكون ويجسد وحدة الأمة الإسلامية في العالم .

وإن بنيته (أي بنية المسجد) تتطابق مع وظيفته : إنه لا يشبه الكنيسة

النصرانية ، ولا المعبد الإغريقي ، لأنه لا يصلح أن يكون مذخرا تحفظ فيه رفات القديسين (والكعبة من الحجر لا تحتوي على شيء) ولا مكانا لاحتفال طقسي . إنه على عكس المعبد الإغريقي ، أوالكنيسة النصرانية المستطيلة الشكل ، يتسع عرضا ليتيح -لأكبر عدد من المؤمنين- مواجهة القبلة والمحراب .

إن الفراغ هو طابع الفن الإسلامي : إن المحراب لا يحتوي على أي نصب أو أية صورة ، فقط بل إن فراغه هذا ، بحد ذاته بشير إلى الله : فالله موجود في كل مكان ، ولكنه خفي في كل مكان ، وإن الإدعاء بتجسيمه أو حصره في أي موضع رجس وشرك .

وهنا يكمن السبب الأساسي في استبعاد الصورة عن الفن الديني :

وأما الديانات الأخرى فهي ، على العكس ، تخلق «نُوى» حقيقة أكثف تجعل غير المرئي مرئيا ، سواء كانت قناع إفريقي يركز به قوى خارقة أو كانت أيقونة أو صليبا .

إن أي نص قرآني ، لا يحظر الصور ، ولكن التشريع الأساسي في الإسلام ، يفرض على المؤمن ألا يصرف تأمله عن الوحدة الإلهية ، كما يفرض عليه أن ينعتق من مظاهر العالم وإغراءاته الوثنية ، بقصد إعادة النفس إلى الواحد الذي يتجاوز كل حقيقة جزئية .

ولا يمكن التعبير عن مبدإ التوحيد الصارم المحكم بعد استبعاد أي تصوير مادي ، إلا باللجوء إلى ما يشعرنا بوجود نظام رياضي وعقلاني ، متناسق وموسيقي في آن واحد .

إن التذكير بالتوحيد ، في تنوع وتكرار ذات النموذج تعبر عن نفسها في هوابط تلك البلورات المرمرية ذات الأشكال المتعددة ، في قبة المحراب

في مساجد تلمسان ، أو في القبة كلها ، كما في صالة بني سراج ، أو صالة الأختين في حمراء غرناطة .

إن الضياء يلعب فيها ، وينحرف ، ويتدرج إلى ما لا نهاية ، أو يسطع بألف شمس على بصلات الخزف اللازوردي في مساجد أصفهان ، فيتغير لونها (أي لون البصلات) في كل ساعة من ساعات النهار ، كأنها تنغم نشيدا للنور لأن «الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم» (سورة النور آية ٣٥) .

وهكذا فإن ثريات زجاجية كبيرة أو مصابيح نحاسية صغيرة ذات زجاجات متعددة الألوان ترصع المساجد ، حيث تنضم الشمس إليها عبر قُبَيَات (فوانيس) قِبابِ الفسيفساء أو الخزف المذهب ، أو هوابط رمادية مخملية ، غنية بجميع درجات الألوان الرائعة كتلك التي في عنق الحمامة .

في هذا النور الذي يذكر بعالم آخر وراء عالمنا ويشيع فيه ، تمتد على الجدران «عربسات» (Arabesques) أو مقوسات وتتشابك سعيفياتٌ هندسية مع أغصان مورقة منمنة حتى التجريد ، أو آيات قرآنية أو قصائد ، لأن الخط هو ، مع رسوم العربسة الهندسية ، الوسيلة الثالثة للتذكير بالحضور الإلهي ، وإن كلام الله المنقوش على شكل كتابة «كوفية» تحكمها الزوايا القائمة - يعزز الميزة الهائلة للفن المعماري ، أو المنقوش على شكل كتابة « نسخية» سريعة هو ، مباشرة ، دعوة للإيمان . إن تسلسل الأشكال الكوفية المستقيمة أو تشابك المنحنيات النسخية المتناسقة هو عبارة عن نوع من

نابض يقذف بنا إلى اللانهاية ، إن هذه النصوص - محفورة أو بارزة - لا تظهر كشكل على أرضية بل كانسياب حركة تنتشر في الفضاء وتشد أبصارنا وأجسامنا إليها ، فننسى ذاتنا ، وننساب معها كما لو كنا نؤدي معا رقصة مقدسة .

الوظائف الرمزية لعناصر الفن الإسلامي :

إن لجميع عناصر الفن المعماري الإسلامي وظيفة رمزية تحكم بنيتها :

إن القباب المتلألئة ، في الخارج ، على ضوء الشمس ، تحجب عن الناظر إليها من الداخل قبة السماء ، وتسلمه إلى تأمل مركز عميق .

وإن إيوانات إيران والعراق خاصة (حيث القوس الكبير في القصر الساساني في طيسفون ، يلهم البنائين على مدى القرون) ، هي نوع من القباب ، المقطوعة التي تعرض نفسها للشمس ، وتنتشر ، في ذات الوقت ، ظلالها الواقية على المؤمنين . وإن خطوطها تشكل كل التوافقيات الممكنة - من الأقواس ذوات المقاطع أو ذوات القويسات المتعددة ، في المغرب والأندلس ، وإن أقواس العقد المنار فيها بالذهب الداكن المنبعث من الشواهد المرمرية المعلقة في سقف جامع الشيخ لطف الله في أصفهان ، تذكر بمضارب تيمورلنك ، أو كما هو الغالب في المغرب-بانحناء سعف النخيل في الواحات ، أو بانحناءات فوارات المياه في باحات دور الأندلس ، أو تدفق الأقواس المطبقة فوق بعضها البعض ، والمتقاطعة في معزوفة من ترتيلة الحجر في غابة أعمدة جامع قرطبة .

إن هذا الولع بلغ حدا جعل موضوع الحديقة ، في إيران خاصة ، أحد المواضيع المفضلة للرسم على السجاد : إن مستطيلات الجداول المرسومة

في الصوف تلتقي في وسط السجادة على حوض أو فسقية بفواراتها ، وفي الداخل روضات متعددة الألوان منمنمة الورود ، بهذه السجادة ذات الذكريات السحرية ، يحمل البدوي صورة نائية عن جنته ، حتى إلى جحيم العواصف الرملية ، فلا حدود ، هنا أيضا بين الديني والدنيوي : إن حاشية السجادة هي ، بعامة ، عربسة أو لوحة هندسية تتوسط بين العالم الإلهي والعالم الأرضي بتموجات كثبان رموله ، وتموج جباله ، أو تدافع غيومه .

وبالمقابل ، فإن «سجادة الصلاة» الصوفية أو الحريرية ، وقوسها المذكر بالمسجد والذي يحدد المصلى ، يمكن استخدامها في أغراض أخرى ، يقول القرآن :

﴿ وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا۟ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴾ (البقرة - آية ١١٥) .

ولذا فإن كل غرض - حتى ذلك الأكثر استعمالا ، سواء كان سيفا أو إبريقا ، أو طبقا من نحاس ، سجادة أو سرج حصان ، أو منبرا أو محرابا في المسجد ، هو محفور ومرصع - أو مطروق - ليشهد بأنه علامة على وجود الله .

إن انتقال ذات نماذج الهندسة والعربسة والخط ، وتكرارها الاتباعي ، ينتشر على جميع المواد المختلفة ، أي على الحجر أو الفسيفساء ، والنحاس أو الفولاذ ، والقماش أو الجلد . إن نظرة التقوى تجد سمة الله حتى في الميادين الأكثر ابتعادا عن المركز الإلهي : إنها موجودة في مصورات المؤلفات العلمية أو الملحمة الإنسانية ، كما هو الحال في المزركشات الفارسية أو التركية التي تزين رسالات الفلاكة مثلا ، أو البوتانيك ، أو علم الحيوان ، أو كتاب بحوث في النجوم الثابتة (le livre des représentationdes

(étoiles fixes) في القرن العاشر ، ومشاهد الحياة اليومية مثل كتاب مقامات الحريري (séances de Harire) ، في القرن الثالث عشر ، أو فصول من التاريخ الخرافي لشعب ما مثل «الشاهنامة» (le livre des rois) ، للفردوسي في القرن الحادي عشر .

إن هذه الجمالية لا تعتبر ، مطلقا ، سلبيات أو حيلا «للالتفاف على محرمات القرآن أو الحديث» بل تعبيرا عن رؤيا عالم نابعة من العقيدة الإسلامية الأساسية .

المصدر : « وعود الإسلام» ، روجي جارودي ، ترجمة : مهدي زغيب ، الدار العالمية لطباعة والنشر ، بيروت ، ط :١ ، ١٩٨٤ ، ص :١٨٤-١٦-١٩٦

نص رقم : ٣

أثر الروح الإسلامية في التوظيف الفني للصور والأشكال

«غير أن الاختلاف بين الفن لخدمة الدين والفن المدني ليس واضحا في البلاد الإسلامية وضوحه في الغرب ، وصحيح أن دور العبادة الإسلامية اتخذت أشكالا معمارية خاصة اقتضتها الاحتياجات العملية ، لكن زخرفتها لم تخرج على القواعد المتبعة في العمارة المدنية .

وطبقا لتعاليم الإسلام ، خلت العمائر الدينية الإسلامية من التماثيل والصور وما إليها من الأدوات التي تستخدمها الكنائس المسيحية في طقوسها ، كما حالت هذه التعاليم دون تقليد الطبيعة تقليدا كاملا فيما تضمنه الفن الإسلامي بعد ذلك من صور وتماثيل ، وأدى ذلك إلى استخدام الموضوعات المستمدة من الطبيعة استخداما زخرفيا بحتا ليس له في الحقيقة أي معنى رمزي أو مجازي ، ولا صلة له بأية أحداث تاريخية ، وكانت نتيجة الانصراف عن تصوير الطبيعة أن فنون النحت والتصوير عن الفنانين المسلمين لم تجد سبيلا إلى التطور ، وانحصر نشاطهم في العمارة والصناعات الفنية ، كما غلب عليهم الاتجاه إلى الزخرفة ، وكان لها أثر يستحق الالتفات في مختلف مراحل التطور لشكل الطراز العام لأعمال الإنشاء ، ولا شك أن هذا رفع الصناعة الفنية ، كما حدث في بداية الفن الأوربي ، من خدمة الاحتياجات البشرية العادية إلى مرتبة الأعمال الباهرة نتيجة للدقة الفنية في التعبير عن الشكل» .

«الفن الإسلامي» - أرنست كونل

ترجمة : د .أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، ط/ ١٩٦٦ ، ص : ١١ .

المبحث الرابع : رؤية معرفية إسلامية في الفنون

قد لايظهر للمطلع على الفنون الإسلامية الأبعاد الفلسفية والفنية التي تكمن خلفها ، وذلك لأن قراءة أي عمل فني تقتضي خلفية معرفية ، ولايكتفى فيها بالتأمل البصري العادي ، وتعتبر دراسة الأستاذ أسامة القفاش من أبرز الدراسات التي تحاول أن تلقي الضوء على الأصول المعرفية للفنون الإسلامية ، وما يميز دراسته أنها جاءت في سياق مقارنة منهجية بين الفنون الإسلامية والفنون الغربية . يقول متسائلا :

- ما هو الفن الإسلامي؟

دعونا نفكك هذا السؤال وبعيدا عن الاستفهام عن الكينونة غير العاقلة يبقى لنا الفن كمنعوت والإسلامي كنعت .

الفن لغة كما يخبرنا القاموس المحيط للفيروز آبادي هو الحال والضرب من الشيء وجمعه أفنان وفنون . . . ، وأفتن أخذ في فنون من القول . . . الخ .

أي إن الفن هنا هو الصنف أو الزينة من كل شيء بل أنت تقول فنن الناس أي جعلهم فنونا أي صنفهم .

هذا المعنى العام يجعل المعنى الذي تعارف الناس عليه معنى اصطلاحيا اشتق من أحد معاني الكلمة وهو التزيين فصار الفن هو ذلك الصنف الجميل الذي نصنفه بوصفه عملا مميزا مزينا يتمتع بصفات الجمال والحسن والزخرف .

من هذا المنحى ، سنجد أن كلمة Art كما في (Webster

Dictionary- قاموس ويستر) تعني الصنعة ، ومنها اشتق الإسم Artisan أي حرفي أو صانع وArtiste أي فنان وصانع كذلك .

الأصل إذن هو أن الفن اسم عام يطلق على كل شيء في الحياة فيه صنعة وحرفة وزينة وتفنن ، وتتفق معنا في هذا التعريف وهذه الرؤية الدكتورة لمياء الفارروقي ، التي ترى أن إشكالية الفن المتحفي هي إشكالية غربية في الأساس وأن الثقافة الإسلامية لا تفرق بين الفنون الجميلة المتحفية والفنون الحرفية .

وفي هذه التفرقة يمكن انفصال ابستمولوجي عميق وهوة معرفية سحيقة .

لو تقصينا أصل المشتقات Artiste ،Artisan ستجد أن كلمة Artisan سابقة في الوجود على كلمة Artist حيث أن الأصل في معنى Art هو ذلك الفن الذي يصنعه الجميع ، الفن الحياتي المتاح للجميع وغير المعزول عن أي كائن .

من ثم فصانع الفن هذا الذي يقدمه للناس ، ويعمل على نفعهم وتقديم عمل مفيد لهم أسبق من ذلك الذي يصنع فنا خاصا يقدم لمكان العزل أو المتحف .

الأساس في المتحفية هو التصنيف ثم العزل ، وثمة نوعان من العزل : عزل المكروه الآخر عن الأنا المحبوب ، هذا العزل الذي يتبدى في العيادة والسجن ويتجلى في تصنيف البشر كأمم راقية وأخرى بربرية همجية .

وهناك النوع الآخر وهو عزل الجميل المحبوب الأنا عن الآخر المكروه البغيض الرذيل . وهو الذي يتموضع في المتحف وفلسفة الحدائق الخاصة بالقصور . فالمتحف هو سجن الجمال ، الذي يقصد به إبعاده عن الآخر

الدنس الذي لا يقدره . فالتحفة الفنية أيا كان مصدرها تعتبر شيئا خاصا لا يجب أن يقع داخل دائرة الآخر الدني الذي لا يقدرها ولا يفهمها .

هذه النظرة التصنيفية العزلية تنعكس في مقولة الفن الجميل الذي يزين القصور ويحتفظ به في المتاحف ويصان عن الاستعمال . وهي الاستقراء المستقيم لرؤية الكون الإغريقية التي قسمت البشر لبرابرة وآلهة . أي لـ «أنا « متفوق و»آخر» متخلف . وهذه النظرة الفنية تجلت في عصر النهضة وارتبطت بفكرة الفنان الصانع الخالق أي المعزول عن الإنسان العادي البسيط . وهي فكرة أيضا مستعارة من الكلاسيكية الإغريقية حيث يلعب الفنان دورا محوريا بوصفه خالقا ومصورا مثله مثل الفيلسوف والمفكر .

وإذا كنا نتكلم عن القطيعة المعرفية وعن إسلامية المعرفة فلابد قبل كل شيء أن ننظر في تلك الرؤية ونفحصها قبل أن نحاول البناء عليها دون فحص ولا تمحيص فنكون كمن يبني على غير أساس ويصعد دون تدبر ، ويصدق فينا قول الشاعر :

متى يبلغ البنيان يوما تمامه إذا كنت تبنيه وآخر يهدم

لقد أقام الغرب حضارته على أساس القطيعة المعرفية مع كافة الرؤى المغايرة التي تستدمج الآخر وتقبله وتقبل اختلافه معها ، ونفي هذه الرؤى هو أساس رؤية العزل الإمبريالية على حد تعبير نعوم تشومسكي في كتابه» العام ١٠٥ ويستمر الغزو» .

كان من الطبيعي أن يبحث مفكرو عصر النهضة عن أصولهم الفكرية والمعرفية في الرؤية الإغريقية كما أسلفنا . وهكذا تمت استعادة المفاهيم الجمالية الخاصة بتلك الحقبة ، وصار من الضروري الكلام عن التواصل الكلاسيكي النهضوي واستمرارية الرؤية الإغريقية الرومانية لأنها تمثل

التأسيس المعرفي الذي قامت عليه الحضارة .

العودة للأصل إذن كانت هي أساس النهضة ، وهذا هو ما نحاوله في هذا الكتاب استشراف الأصول واستكناهها واستكشاف أغوار لم تكشف فيها . عودة معرفية لا نقلية . اتصال انقطاعي نقدي لا مجرد وصل آلي نقلي .

- الدور الحياتي للفن :

وأول ما يسترعي انتباهنا في تلك العودة هي الدور الحياتي الذي كان الفن يلعبه في صدر الإسلام ، بمعنى أن الفنان كان في الأساس صاحب مهنة يؤدي وظيفة اجتماعية من خلال إتقانه لحرفته وأدائه لعمله على الوجه الأكمل . فالنحاس والنقاش والبناء والنجار كلهم أصحاب حرف ، فنانون يعملون من أجل الحياة لا من أجل المتحف والعزل .

الفن هنا كاللغة إبداع يومي حياتي على حد تعبير تشومسكي في كتابه «اللغة والعقل» ، إبداع متاح للجميع بل مفروض على الجميع . في الإتاحة والفرض يمكن الفرق وتكمن القطيعة .

الإتاحة تجعل بوسع كل فرد أن يصير فنانا في مجاله . وتلك هي الخاصية اللغوية الأولى في رأي تشومسكي ، الإتاحة هي قدرة ذاتية داخلية من خواص الجنس البشري ، فالإبداع والإتقان ومن ثم الفن كجزء من الحياة متاح للجميع ، أما الفرض فيأتي من فكرة الإتقان في العمل والحض عليها والدعوة لها ، وفي الحديث « إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه» ، فالجمال صفة من صفات الخالق سبحانه وتعالى ، وعن أبي أمامة أن رسول الله ﷺ قال « إن الله جميل يحب الجمال» ويقول تعالى : « وأحسن كما أحسن الله إليك» .

الفنان هنا هو الصانع ، هو الحرفي هو كل فرد يتقن عمله ويؤديه ، في مقابل تلك الفكرة النهضوية التي تكرست مع الرومانسية التنويرية التي ترى الفنان مختلفا ملهما مبدعا خالقا . فكرة حلولية تحاول جاهدة أن تجعل البشري إلهيا من خلال حلول الإله داخل الإنسان/ الفائق .

في التعارض بين الفنان الصانع والفنان الخالق الذي ينبثق من التعارض بين الفن الحياتي المتاح والفن المتحفي المعزول ، يكمن الفرق بين رؤية معرفية إمبريالية عزلية تعمل على نفي الآخر وقهره واستلابه ، وأخرى اتساعية قبولية كليانية تتيح للاختلاف أن يترعرع وينمو ويتدافع الناس لكيلا تهلك الأرض .

ولكل رؤية ثمة نموذج أولي يحدد طبيعة الفن الذي تنتجه .

- نقد مقولة محاكاة الطبيعة في الفن :

وعلى العكس مما يذهب إليه كثير من النقاد أن الفن محاكاة للطبيعة ، أعتقد أن الأمر ليس بهذه البساطة .

إن من يرى أن الفن محاكاة للطبيعة ينطلق من رؤية معرفية تعتقد أن الإنسان كان صفحة بيضاء وانطلق ينبهر بما حوله ، وهي رؤية تتطابق مع الرؤية الإمبريالية التي تفترض أن العقل البشري صفحة بيضاء يمكن تشكيلها كما نهوى وكما نحب .

الفنان الذي يحاكي الطبيعة هو شخص بلا ماض ولا هوية ولا تاريخ ولا خبرة مركبة معقدة ، باختصار بلا روح ولا نفس .

إذن ما يحاكى الفنان في الرؤية الغربية ذات الأصل الإغريقي ، الفنان في تلك الرؤية يحاكي الإله ، إنه يصنع الآلهة على صفة البشر ويضفي عليهم

صفات بشرية في محاولة منه للتشبه بالإله . ما يصنعه الفنان هنا هو تشبه بما صنعه الإله وأنتجه .

يتتبع «جان روبرت» في مقاله» الإنتاج» في كتاب «قاموس التنمية» ، تحرير ورلفجانج ساكس ، تطور دلالة الفعل ينتج To Produce فيقول : إنه أتى من الفعل اللاتيني Producere يعني يظهر من الخفاء ، أي يحقق الوجود بالإمكانية ويحوله لوجود بالفعل ، وهو يؤكد على الدور الذي لعبه الفلاسفة المسيحيون الذين حاولوا المواءمة بين المسيحية وبين الفكر الأرسطي أي على فكرة استعادة الهوية الإغريقية . ثم يتكلم عن فكرة عصر النهضة البروميثوسية أي الإنسان الخالق والتي حولت الخلق من فعل إلهي إلى فعل بشري / طبيعي .

ما يهمنا هنا هو أن هذا التطور في دلالة الفعل إنما هو تعبير عن رؤية معرفية وصلت لغايتها مع الرومانسية التي ترى الفنان/ الخالق كمثال في ذاته قادر على إدراك العالم بشكل إبداعي ، بل وعلى صياغته وتشكيله كما يقول الدكتور عبد الوهاب المسيري في كتابه «الحمائم والصقور والنعام» .

أعتقد إذن أن الفن في الرؤية المعرفية الغربية لم يكن محاكاة للطبيعة بل كان في الأساس محاكاة للإله في محاولة لإعادة خلق الطبيعة .

كان تعبيرا عن رؤية الإنسان كسيد الكون بلا منازع ، ومن ثم من حقه أن يفعل ما يشاء بما وبمن يشاء .

إن التماثيل الإغريقية والرومانية لا تمثل بشرا وإنما ما يجب أن يكون عليه البشر إنها معيارية Normative مثالية ideal ، بينما البشر مختلفون متنوعون ، وكل فرد فذ حتى في صفاته التشريحية ، كما تخبرنا «لين باير» في كتابها «الطب والثقافة» .

الرؤية الأخرى نموذجها الأولي هو الإنسان ، النسق الفني أصله الإنسان وهدفه الإنسان ومحوره الإنسان . النموذج الذي ينطلق منه ويعود إليه الكائن البشري سيد الكائنات خليفة الله في أرضه ، ومن تم تحاول تلك الرؤية إسعاد الإنسان ، كل إنسان ، وإمتاعه وإعطاءه قيمة عليا متجاورة في كل عمل يستخدمه ويعايشه .

هذا الإنتاج الفني الذي يتمظهر في كل الأشياء الحياتية ويتجلى في كل الممارسات الإنسانية هو ما يميز الرؤية المعرفية التي نطلق عليها لفظ الإسلامية .

- إسلامية الفنون : بأي معنى؟

ومن ثم لنا أن ندخل في تحليل الجزء الأخير من السؤال البديهي ألا وهو صفة الإسلامي فما هي الإسلامية التي يمكنها أن تحدد المنعوت وهو الفن وتميزه فتجعله نسقا قائما بذاته منفصلا عن غيره؟

السؤال عن الماهية التي تكمن في الصفة يقودنا إلى تساؤلات شتى حول تاريخية ذلك النعت ومكانته ، ناهيك عن الفعلية والفاعلية ، وبعدئذ خواصه البنائية المغايرة التي تجعله نعتا في ذاته يستحق أن يضفي على غيره من الكلمات صفات خاصة . باختصار هي تساؤلات عما يجعل الإسلامي إسلاميا؟

هل الإسلامية صفة تاريخية ، أي تنسحب على فترة تاريخية معينة وإن كانت كذلك ، ماهي تلك الفترة؟ هل هي فترة ذروة الحضارة الإسلامية إبداعيا ، أو هي فترة الفتوحات الواسعة؟ أم هي بعد ذلك؟

أم هل الإسلامية صفة مكانية ، من ثم ترتبط بمكان معين أو حاضرة

بعينها؟

وهذا السؤال عن المكانية مثله مثل السؤال عن الزمانية يطرح إشكالية التعددية والتنوع داخل النسق كما سنرى .

أم الإسلامية صفة مرتبطة بالفعلية ، بمعنى أن ثمة فعلا يمكن قرنه بهذه الصفة ، وفعلا آخر لا يمكن قرنه بها ولا إضافة هذا النعت له .

أم ترى الإسلامية صفة تنبع من الفاعلية أي أنه كلما كان الفاعل مسلما كان الفعل إسلاميا والمنتوج إسلاميا كذلك بغض النظر عن صفاته البنائية وخصائصه المميزة؟ كل هذه التساؤلات قديمة قدم الصفة ذاتها وقدم خاصية التفكر والنظر ، والاجتهادات في هذا الصدد كثيرة ، وكل الإجابات مقبولة وصحيحة .

وهذا التنوع في الإجابة لا يدل على غموض ، وإنما على ثراء وتكثيف الصفة في ذاتها ، بحيث إننا يمكننا أن نتكلم عن إمكانياتها المكانية والزمانية والفعلية والفاعلية والبنائية في آن .

وكمثال على الزمانية ، سنجد أن معظم من تكلم عن الفعل الإسلامي إنما اختاروا الكلام عن حقبة الحضارة الإسلامية في ازدهارها الإبداعي وضربوا الأمثلة من بقاع متفرقة من سمرقند في الشرق وقرطبة في الغرب ، ومن أشبيلية في الشمال حتى تمبكتو في الجنوب ، مرورا بالقاهرة وتبريز وأصفهان وخراسان ورشيد وبانيالوقا واستانبول وغيرها .

بمعنى أن النقاد الذين اختاروا الزمانية كمحدد رأوا في المكانية والتعددية صفة ثانوية تؤكد خصوصية النسق الذي بنوه .

بينما نجد أن من تعصب للمكانية فتكلم عن الأندلسي والمصري والمغربي والتركي والفارسي بل والسمرقندي والقمي وغير ذلك من

صفات مكانية ، قد شد عينه وجذب انتباهه التنوع والخصوصية الكامنة في كل مكان ، فحولت انتباهه عن العناصر العمومية الممتدة عبر المكان وعبر الزمان .

ونجد أن الفعلية تتجلى بالخصوص في فن الخط العربي ، حيث المنتج والفعل مرتبط بالإسلام أساسا من خلال ارتباطه باللغة وجماليات الحرف العربي كنسق وحرفة أرسيت دعائمها منذ العصور الإسلامية . وسنرى هنا أن الفعلية قد جاوزت المكان فهناك ابن مقلة وإنتاجه من بغداد وهناك عبد الله هاشم وإنتاجه من استانبول وجاوزت الزمان ، فها هو هلال العراقي العباسي وهاكم محمد إبراهيم المصري المعاصر فهي صفة نبعت من المنتج والفعل في ذاته .

أما الفاعلية فهي صفة جديدة لم تكتسب مشروعية بعد ، ولا أظنها تكتسبها .

فالقول إن الفنان المسلم ينتج فنا إسلاميا هو قول أعرج يفترض أن الإسلام ملة توضع في خانة من خانات بطاقات الهوية ، ومن تم تنسحب منه صفات تضفي على إنتاج وفعل صاحب هذه البطاقة خصوصية ما . إنما الإسلام عقيدة حياة ورؤية معرفية متكاملة ودين بالمعنى الشمولي للكلمة حيث يتخلل كل جزئية من جزئيات من يعيش في كنفه . ومن تم قد تكون ملة الصانع أو الحرفي غير الإسلام ، ولكن نتاجه الحضاري الجمالي من فن وصنعة هو إسلامي بلا مراء .

كذلك ثمة إشكالية أخرى تجعلنا لا نقبل الفاعلية كأساس تصنيفي ، حيث إن الفن في الرؤية الإسلامية المعرفية هو نتاج حياة ، من ثم فالجميع متاح لهم ، كما أوضحنا ، أن يصيروا فنانين بل هو فرض على كل منتج أن

يتقن عمله ومن ثم أن يخرج فنا كما أسلفنا .

من ثم تنتفي صفة الفنان ذلك المتفرد المبدع الذي لا يدانيه فرد ولا يماثله إنسان .

وبالتالي لكل ذات فاعلة أن تبدع في كل مجال تمارسه .

نظن ، بعد أن أوجزنا خصائص الصفة من حيث الزمانية والمكانية والفعلية والفاعلية وعرفنا كل منها ، أن الأساس الذي تنبني عليه صفة الإسلامية هو تلك الرؤية المعرفية التي تشمل كل جوانب الحياة وتستوعب الآخر بل وتحض على انتمائه داخل المنظومة الحياتية المتكاملة .

صفة الإسلامية في رأينا صفة بنائية متجاوزة للزمان والمكان ، مثل ما تستوعب أمة الإسلام المؤمن وغير المؤمن ، والمسلم وأهل الكتاب وكل من يقبل بشرع ودستور الأمة ، تستوعب الصفة كل من يقبل المميزات البنائية الكامنة فيها ، ويعيد إنتاجها في أعماله بحيث يصير المنتج علامة دالة على الصنعة ونموذجا معرفيا لها .

- من خصائص الفنون الإسلامية :

الخصائص البنائية التي تميز صفة الإسلامية في الفنون في رأينا هي :

١ - **الحياتية** : العمل الفني الإسلامي جزء من الحياة : والإسلام كعقيدة يحض على إتقان العمل كما أسلفنا ، وكما يرى علي عزت بيجوفتش في كتاب « الإسلام بين الشرق والغرب» ، أن الإنسان قد وجد إنسانيته وسره في العمل الفني ، بمعنى آخر أن ذلك الفن الحياتي الذي نمارسه والذي يرتقي بسلوكنا من البسيط إلى المعقد ومن الطبيعي إلى الثقافي ، كما يقول ليفي شتراوس في موسوعته «أساطير» ، ذلك الفن هو ما يجعلنا بشرا ويؤنس

فعلنا . ومن ثم كلما ازداد انخراط العمل الفني في حياتنا وصار جزء منها ، ازدادت درجته الإنسانية وبالتالي صار عملا إسلاميا ، حيث لا تفرقة بين العمل الفني الجمالي الذي يزين الجدران ويؤدي وظيفة جمالية نافعة وبين العمل الزخرفي الجمالي في كأس يشرب فيها المرء أو في قلم يكتب به أو في طبق يأكل فيه أو في مشكاة تنير له .

ليس المقصود هنا هو أن العمل الفني لابد أن يؤدي وظيفة ، فما حددناه هو الحياتية وليس الوظيفية ، المقصود بوضوح هو أن يكون العمل الفني جزء من الحياة لا مجرد قطعة معزولة بعيدة عن متناول البشر .

٢ - التركيبية : يرى «إدجار موران » ، عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي ، أن أواسط القرن العشرين هي نقطة تمفصل بالنسبة للعلوم ، حيث كانت كل العلوم تتأسس على التخصص والتجريد وتنبنى على الحتمية وإنكار العوامل الجزائية وتسعى لتطبيق المنطق الميكانيكي على حياة البشر .

ويرى أن الإنسان صار يحتاج لطريقة جديدة تعقيدية تفصل وتربط وتفك وتبني . باختصار يحتاج لطريقة تركيبية .

هذه التركيبية التي يدعونا إليها خاصية أساسية بنائية في الإسلام وتميز تلك الصفة ، أي الإسلامية التي نحاول هنا أن نحددها .

الإسلام يدعونا إلى التأمل والتفكر والتفكيك وتحليل العالم وإعادة تركيبيه من خلال ركنين أساسين الفكر والفعل .

لقد ورد ذكر الفعل ومشتقاته في القرآن كما ذكر محمد فؤاد عبد الباقي في المعجم المفهرس ١٠٨ مرة والفعل دائما عملية بنائية سواء كان فعلا إلهيا أو فعلا بشريا بأمر إلهي وسواء كان الفعل البشري محمودا أو مرذولا

مرفوضا .

وورد ذكر الفكر ١٧ مرة وهو عملية تفكيكية تحليلية مقصود بها التدبر والتأمل . المراد أن العملية التركيبية التي تفصل وتربط وتفكك وتبني ، تحلل وتركب هي من الخصائص الإسلامية الأساسية .

الكل دائما في هذه العملية أكبر من المجموع البسيط لأجزائه ، وسنجد الوحدة المكررة أو «الموتيفة» تلعب دورا كبيرا في هذه العملية سواء كانت موتيفة بصرية كما في الزخرف الأرابيسك أم موتيفة سمعية كما في الموسيقى والشعر أم موتيفة درامية كما في طرق القص الشعبي والحكي .

٣ – العبادة : لأن الدين رؤية حياتية شاملة كما أسلفنا ، ولأن إتقان الفعل وإعمال الفكر فريضة دنيوية دينية ، فالإسلامية تتجلى أساسا في شكل العبادة بمفهوم التقرب والتوسل إلى الله سبحانه وتعالى ابتغاء مرضاته ووصولا إلى رحمته .

العمل الفني الحياتي التركيبي هو نوع من العبادة في الإسلام ، ولذا سنجد أن كثيرا من الفنون الموسومة بالإسلامية كقراءة القرآن وتجويده والخط العربي هي ضرب من ضروب العبادة وتمكين لعظمة الخالق وجلاله .

فالفن في الإسلام تمجيد للجلال وتسبيح بالجمال أو كما تقول «وفاء إبراهيم» في كتابها «فلسفة فن التصوير الإسلامي» ، هو انتقال من الجميل إلى الجليل وهدفه هو الوصول والتوسل للخالق سبحانه من خلال تصوير الجمال في الحياة وفي الكون الذي هو إبداع الخالق .

هذه الخصائص الثلاث تنبثق أساسا من مفهوم أساسي وركن ركين في العقيدة الإسلامية ، ألا وهو مفهوم التوحيد ، فالتوحيد يعني العبادة أي

التسبيح بحمد الخالق والتوسل لجلاله وعظمته ورحمته ويعني التركيبية أي مسؤولية الإنسان عن فعله وعن فكره ، وبالتالي قبوله للاستخلاف في الأرض وحمله للأمانة التي أشفقت منها الكائنات جميعا ، ويعني الحياتية أي الحب بكل مافي هذه الكلمة من معان تتضمن النفع والجمال والتواصل والإنسانية .

باختصار تتميز صفة الإسلامية بمميزات أو سمات ثلاث هي الحياتية والتركيبية والعبادة وكلها تنبني على مفهوم واحد وحيد أوحد هو التوحيد الذي انبثقت منه قيم ثلاث هي المسؤولية والرحمة والحب ، وكل هذه تمثل البناء العام لصفة الإسلامية التي تتجلى في الموصوف وهو الفن . ومتى توفرت تلك المميزات وظهرت السمات انتقلت القيم الثلاث إلى الصانع والمنتفع وأحسا بها وفاضت نفسهما وامتلأت روحاهما بالتوحيد كمفهوم أساسي .

من تم تتحدد لدينا ماهية الفن الإسلامي من خلال تحديدنا لسمات الفن كما نراه في رؤيتنا المعرفية ، وكذلك تمييز الصفات التي تميز نعت الإسلامي . ومن تم يتكون لدينا نسق بنائي خاص هو الفن الإسلامي .

المصدر : «مفاهيم الجمال» : رؤية إسلامية ، الستاذ أسامة القفاش ، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، ط :١ ، ١٩٩٦ ، ص : ٧-١٦ .

نص رقم : ٤

بصمة روح القرآن في الفنون الإسلامية

«إن تكرار الكتابة القرآنية على جدران المساجد وأبنية أخرى يذكرنا بحقيقة مؤادها أن الحياة كلها مترابطة مع اقتباسات من القرآن ، وأنها مدعومة روحيا بتلاوة القرآن ، بالإضافة إلى الصلوات والابتهالات والذكر المستمد منه ، وإذا أسمينا التأثير الناتج عن القرآن ترددا روحيا –ولا نستطيع إيجاد تعبير أفضل طالما أن هذا التأثير له طبيعة روحية وأخرى سمعية –يمكننا القول إن الفن الإسلامي كله لابد أن يحمل دمغة هذا التردد ، ومن ثم فالفن الإسلامي هو صدى لكلمات القرآن ولا يمكن أن يكون خلاف ذلك»

« قيم خوالد في الفن الإسلامي» – تيتس بيركهارت
من كتاب : «مقالات في الفنون الإسلامية» ، معهد الفنون الإسلامية التقليدية ، جامعة البلقاء التطبيقية ، الأردن ، ص :٩٤ .

المبحث الخامس : من مميزات الفن العربي الإسلامي

لقد لاحظ المهتمون بالفنون الإسلامية والدارسون لأشكالها وأنواعها أنها تتصف بخصائص دالة عليها ، وتتميز بسمات مرتبطة بالخلفية الفكرية لمبدعيها ، وبالسياق الثقافي والحضاري الذي نشأوا فيه . يقول الأستاذ أنور الرفاعي موضحا بعض الخصائص المميزة للفنون الإسلامية :

تختلف ميزات الفن العربي الإسلامي باختلاف نوع الفن والعصر والمكان ، ومع ذلك فيمكن أن نرى فيها صفات مشتركة عامة :

١ - إنه ذو شخصية واحدة رغم تعدد مراكزه وتباعد أقطاره وظهور التأثيرات المحلية فيه ، وقد حاول الباحثون تعليل هذه الوحدة في الفن العربي الإسلامي بأنها ترجع أولا لتأثير العامل الجغرافي المتشابه في مختلف الأقطار الإسلامية من إيران إلى مراكش ، فهناك دوما مناطق جبلية من حولها سهول وصحاري ، ومناخها جميعا معتدل وأكثر ميلا للجفاف ، كما أن نوع الحياة الحضرية والزراعية واحد ، وترجع الوحدة ثانيا لتأثير العامل التاريخي ، فمجموع العناصر التي كانت تشكل القاعدة البشرية في الشام ومصر والعراق هي من بقايا العرب القدماء ، وكانت على صلة بشعوب آسيا وإفريقيا التي انطوت تحت لواء الدولة الجديدة التي جاءها الإسلام ، فوحد الناس فيها في لغة واحدة ودين واحد وحكم متشابه الأسس ، ومن هذا وذلك مشت الأساليب الفنية متشابهة في كل مكان .

٢ - إنه فن ديني بمعنى أنه تأثر بروح الإسلام وانصبت أنواعه المختلفة على المواضيع الدينية في الدرجة الأولى : من بناء للمساجد والمدارس والتكايا ، ومن زخرفة بالآيات القرآنية ، وكثيرا ما كان الباعث على الأعمال

الفنية باعثا دينيا ، ويكفي أن نستعرض الآثار الإسلامية من الكؤوس والمصابيح والأباريق في المتاحف إلى الأبنية الضخمة لنرى الدور الكبير الذي قام به الدين في الإنتاج الفني .

٣ – إنه فن كثير الزخرفة : وملء القطعة الفنية بالزخارف عنصر رئيسي في الفن الإسلامي ، نجد ذلك على الجدران والمنابر والسقوف كما نجده في المنسوجات والبسط والزجاجيات ، وفي التوابيت والشواهد وجلود الكتب . وقد اعتمد العرب على عنصرين اثنين في الزخرفة : – الأشكال الهندسية التي برعوا فيها براعة مدهشة اقتبسها عنهم الغربيون من مضلعات مختلفة وأشكال نجمية متداخلة ودوائر مزجت خطوطها بالكتابة . . . الخ .

– والأشكال النباتية التي تفننوا في تصويرها ، ولكن على طريقة التكرار كما في القاشاني والسجاد ، ولم ترسم الأزهار مع ذلك بشكلها الطبيعي إلا في فارس وسورية ، أما في غيرها ، ولاسيما في العصر الفاطمي ، فقد كان النبات والحيوان معه يحور إلى شكل زخرفي خالص .

واستخدم العرب الخط العربي بأنواعه المختلفة في التزيين ، وتفننوا في اختيار الآيات والحكم والأشعار للزخرفة بها ، ومن العبارات التي اشتهرت بها الزخرفة الأندلسية : «ولا غالب إلا الله» .

وبلغ الشغف بالتزيين في البلاد العربية والإسلامية أن غشيت أعالي الداخل والأبواب والأواوين في الأبنية بأشكال هندسية صغيرة متدلية عرفت بالمقرنصات .

٤ – إن الفن الإسلامي أهمل رسم الأشكال الإنسانية والحيوانية وخاصة في أماكن العبادة ، وليس معنى ذلك أن المسلمين لم يعرفوها إطلاقا ، فقد

أثبتت رسوم «قصر الحير» وتماثيله (وهي في متحف دمشق) وأشعار بعض الشعراء أن رسم الإنسان والحيوان كان معروفا ، ولكن أتقياء المسلمين كرهوا ما حاربه الرسول وكرهه أيام حارب الأصنام والشرك ، فبقي هذا العنصر الفني ضعيفا مهملا ، واحتال بعض الفنانين على الأشكال الحيوانية فحورها حتى صارت أشبه بالزخرفة كما في صحن وجد في سامراء وعليه رسم نسر يظهر وكأنه ورقة مسننة مغطاة بالزخرفة حتى ما يكاد يبين . وأهم مظاهر الفن العربي الإسلامي يتمثل في المدن والعمران والفنون الجميلة .

المصدر : « تاريخ الفن عند العرب والمسلمين» ، الأستاذ أنور الرفاعي ، ص :٢١-٢٥ .

نص رقم : ٥

عناصر هندسية ونباتية في الزخرفة الإسلامية

«وأما الزخارف الهندسية :فقد أضحت في الفن الإسلامي ،دون باقي الفنون العالمية ،عنصرا رئيسيا فيه ،ويهمنا منها بصورة خاصة تلك التراكيب الهندسية ذات الأشكال النجمية المتعددة الأضلاع التي ذاعت في المباني وفي التحف الخشبية والنحاسية وزخارف السقوف ، وقد دلت الدراسات المختلفة لهذه الزخارف الهندسية المعقدة التي خلفتها العصور الإسلامية أن براعة المسلمين فيها لم يكن أساسها الشعور الفني والموهبة الطبيعية فحسب ،ولكنها تدل على علم وافر بالهندسة العلمية .وقد ظهر الاهتمام بالزخرفة الهندسية في فنون الشام ومصر خاصة ،ولا تزال لها سيطرتها في المباني الحديثة التي تبنى في الشام .

أما العنصر النباتي في الزخرفة الإسلامية فقد تأثر كثيرا بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها ، فاستخدم الجذع والورقة لصنع زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر . وتبدو عليها مسحة هندسية تميت العنصر الحي فيها ، وتدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون الإسلامية وأكثر الزخارف النباتية الشائعة هي المعروفة باسم : الرقش العربي (الآرابسك) ، وهي تتكون من فروع نباتية وجذوع منحنية ومتشابكة ومتتابعة وفيها رسوم محورة عن الطبيعة ترمز إلى الوريقات والزهور » .

« تاريخ الفن عند العرب والمسلمين»
أنور الرفاعي
دار الفكر ، ط/ ١٩٧٧ ، ص : ١٣٩ .

المبحث السادس : الزخرفة في الفنون الإسلامية : أبعاد ودلالات

يرى الدكتور إسماعيل الفاروقي أن هناك علاقة بنيوية بين الفنون الإسلامية والزخرفة ، ويذهب إلى أن الزخرفة تحضر في مختلف تلك الفنون سواء كانت فنونا بصرية أو حركية أو سمعية ، إذ الزخرفة ، بنظره ، تشمل تزيين ما يمكن حمله من أشياء مصنوعة من الصوف أو المعدن أو الخزف أو المنسوجات أو أية مادة أخرى . وهي تضم كذلك ما يسمى ، عموما ، بالزينة المعمارية والتحسينات في فنون الصوت والحركة .

ونظرا لأهمية هذه الرؤية في تناول العلاقة بين الفنون الإسلامية والزخرفة ، وإبراز خصائص الفن الإسلامي في هذا المستوى ، فإننا نورد فقرات قيمة من دراسة إسماعيل الفاروقي في الموضوع ، وهو من أوائل المتخصصين من المسلمين في فلسفة الفن الإسلامي . يقول تحت عنوان « الزخرفة في الفنون الإسلامية» :

- وظائف الزخرفة في الفنون الإسلامية :

يقول أحد مؤرخي الفن الغربيين عن الزخرفة إنها «ذلك العنصر في الإنتاج الفني الذي يضاف إلى ذلك الإنتاج أو يدخل عليه ، لأغراض التجميل . . . . وهي تتصل بالسمات السائدة أو الموضوعات المستخدمة في الأشياء الفنية ، والأبنية أو أحد وجوهها ، دون أن تكون جوهرية لبنية الشيء أو الغرض منه . . ويدخل هذا المدى من التعبير على اتساعه في أغراض الزخرفة» Vinigi L. Grottanilli: «Ornamentation)

Enncyclopedia of World Art (New york: McGraw-
. (٨٣١. col ١٠. Vol)١٩٦٥. Hill

وقد يكون هذا التعريف دقيقا في وصف الزخرفة في غالبية التقاليد الفنية الأخرى . لكن من المؤسف أن كثيرا من الباحثين الغربيين أو المستغربين الذين يتعاملون مع الفنون الإسلامية قد حسبوا هذا التعريف شاملا في انطباقه على الفنون في كافة الثقافات والحضارات ، كما تأثروا به فيما قدموه من تحليلات وأوصاف للفن الإسلامي . وقد أدى ذلك بهم إلى سوء فهم لبعض من أهم الفرضيات في ذلك الفن ، وبما أن هؤلاء الباحثين يحسبون الزخرفة محض إضافة سطحية إلى كيان جمالي ، فقد ذهبوا إلى القول إن انتشار الزخرفة في الفن الإسلامي دليل على ميل الشعوب الإسلامية إلى التمتع باللذائذ أو إلى الخوف من الأماكن الخالية ، الذي يسم حضارتهم (ينظر مثلا: E. Herzfeld. «Arabesque» Encyclopedie de l:
(٣٧٢-٣٦٧. pp. vol١)١٩١٣. Islam(Paris: Picard

ولأن أغلب الباحثين لم يفهموا الوظيفة الفريدة للزخرفة في الإبداع الجمالي الإسلامي ، كما لم يفهموا مغزاها ، فإنهم غير قادرين على تذوق المساهمات الإيجابية لهذا الجانب من الأعمال الفنية للمسلمين لكنهم قادرون على أن يعزوا للزخرفة دورا سلبيا ينال منها وحسب .

وظائف الزخرفة في الفنون الإسلامية :

إن الزخرفة في الفن الإسلامي ليست شيئا يضاف بشكل سطحي إلى العمل الفني بعد اكتماله لتجميله بصورة غير أساسية ، كما أنها ليست وسيلة لإشباع شهوات شعب يبحث عن اللذة . ويجب ألا ينظر إلى الزخرفة

على أنها محض ملء فضاء لتجنب الفراغ . بل إن ما يجده المرء من تصاميم جميلة معقدة على القطع الفنية في كل منطقة وفي كل عصر من عصور التاريخ الإسلامي إنما تؤدي أربع وظائف مهمة ومحددة تعبر عن مغزاها .

التذكير بالتوحيد :

فالوظيفة الأولى هي أن تصاميم الجمال الموجود في الفنون الإسلامية تشكل مواءمة بين الجهود الجمالية للشعوب الإسلامية في كل مكان لإبداع منتجات فنية تبعث في الناظر حدسا بالرفعة الإلهية .

وزخرفة الأعمال الفنية هي النتيجة والجوهر من ذلك الجهد ، وبما أن الحاجة للتذكير بما يقوم عليه الفكر الإسلامي من مبدأ التوحيد تُعد إضافة مهمة إلى المحيط ، سواء في العمل أو المسكن أو المسجد ، فإن الأنساق اللامتناهية التي تشكل الزخرفة في الفنون الإسلامية توجد في كل مكان ، ولا يقتصر ذلك على صفحات القرآن الكريم المزخرفة بأمثلة رائعة من الموشى ، بل إن نسخة من مجموعة قصص أو أشعار تقدم لخليفة أو أمير تكون مزخرفة بطريقة مشابهة . والزخرفة التي توحي بالسمو لا يقتصر وجودها على المسجد وحده ، بل إنها تتجلى في بناء نزل أو مدرسة أو دار سكنى . كما لا تقتصر الأنساق اللامتناهية على تغطية الكرسي الذي تستند عليه نسخة المصحف في المسجد ، بل إنها توجد حتى في الصحن الذي يتناول منه المسلم طعامه وعلى درع الجندي أو سيفه أو منديل غطاء الرأس ، المزخرفة جميعها بطريقة مماثلة ، لذا يكون من المناسب تماما أن نعد الفن الإسلامي شاملاً بنوع فريد سائر أنواع الجميل والأشياء المجملة ، بغض النظر عن الاستعمال الذي صممت من أجله .

وإذ يمكن القول إن الإبداعات الدنيوية في أية حضارة تساهم في التطابق مع ما أبدع لأغراض دينية خلال فترة معينة من الزمان ، فإن من المقبول عموما القول بأن تعبير الفن المسيحي لا يتصل إلا بما أُبدع من قطع فنية وما أُقيم من أبنية لغرض ديني خالص في الحضارة المسيحية . ويصدق هذا القول بشكل خاص بعد عصر الانبعاث الأوربي ، عندما تفككت وحدة الحياة في العالم المسيحي بفعل تزايد التوكيد على الفصل بين الديني والدنيوي . والواقع أن بعض الباحثين يرى أن إنتاج «الفن المسيحي» قد توقف بعد عصر الانبعاث وقد يكون الفن الذي ظهر في الفترات اللاحقة من إنتاج فنانين مسيحيين بالإسم ، ولكن فنّهم لم يعد ينفذ أغراض الجماليات المسيحية أو يتصل باللاهوت المسيحي . وجرياً مع الاتجاه الذي استمر في عزل الأنشطة الدينية عن الدنيوية بعد القرن الرابع عشر للميلاد ، صار ميدان الفن الديني يتزايد في ابتعاده عن ميدان الفن الدنيوي ويتطور كل منهما بطريقة مغايرة ، وقد بلغ ذلك مبلغاً جعل الميدان الأول وحده يعد اليوم من « الفن المسيحي» .

ولم يكن بالإمكان حدوث تطور مماثل في الحضارة الإسلامية ، فمنذ قيام الدين الإسلامي ترسخت الفكرة القائلة بأن كل فكرة ومناسبة وشيئ يجب أن يكون تحت تأثير الفكر الإسلامي وملتزما به . والفن ، مثل أي شيئ آخر ، يعد جزءا متمما من النظام الشامل الذي يسري في تضاعيف حياة الأمة . ولهذا السبب تكون أنماط الأشياء جميعها مما يستعمله المسلمون أو يصنعون مزخرفة بشكل غامر بتلك الأنساق اللامتناهيه التي تربط تلك الأشياء بالدين وبالكل الإسلامي . وبذلك تكون الزخرفة حماية بوجه انشعاب الحياة إلى ميدان ديني يكون التوحيد فيه ذا قوة وأثر وميدان دنيوي

لا يكون للمذهب الفكري فيه علاقة ذات شأن . وبدلا من أن تكون الزخرفة عنصراً غير أساسي يضاف سطحياً إلى عمل فني بعد اكتماله ، فإنها تكون في اللب مما يضفي مسحة روحية على الإبداع الفني الإسلامي وعلى محيط المسلم .

وإذ تقدم الزخرفة أنساقا لامتناهية توجد في كل مكان ، فإنها ترفع الشيء من مجال الانتفاع الصرف ، وتجعل منه تعبيرا عن النظام الفكري في الإسلام .

تغيير مظهر المواد :

لقد حددنا صفة الفنون الإسلامية بتوكيدها على التجريد أو نزع الصفة الطبيعية في اختيارها الموضوعات واستعمالها . لكن الموضوع لم يكن الشيء الوحيد الذي تقرره رغبة الفنانين المسلمين في التعبير عن التوحيد ، فاستخدامهم المواد كان يتأثر بشكل بالغ كذلك بالرغبة في نمط من التعبير يتفق مع إطارهم الفكري ، ونحن نفضل استعمال عبارة «تغيير المظهر» في وصف الأساليب التي تُكون الوظيفة الثانية للزخرفة في الفنون الإسلامية ، ونرى أن هذه العبارة مناسبة هنا ، أولا لأنها تفيد بأن المادة التي تغير مظهرها بفعل الزخرفة فد جرى عليها تغيير في الشكل أو المظهر لا في الجوهر ، ويصدق هذا تماما على الأعمال المزخرفة في الفن الإسلامي .

فالخشب الذي تصنع منه القطعة الفنية لم يفقد خواصه الطبيعية ، والحجر الصلد مازال على صلابته والمعدن مازال يستعصى على التخريم كما كان قبل بدء عملية الزخرفة ، لكن الشكل والمظهر من تلك المواد قد تغيرا بشكل جذري .

وثانيا : لا تقتصر عبارة « تغيير المظهر » على التغيير بوصفه محض تغيير ، بل إنها تفيد الإعلاء والتعظيم أو إضفاء الصفة الروحية ، وهذا ما يناسب كذلك مساهمة الزخرفة في الفنون الإسلامية ، فالعمل الفني الذي يتزين بأنساق لا متناهية له منزلة سامقة فعلا في ذهن المسلم ، وبخاصة إذا كانت التصاميم الزخرفية تشتمل على عناصر من الخط تمثل نصوصا قرآنية أو دينية .

وبما أن الغرض الجمالي في الفن الإسلامي توجيه الناظر بعيدا عن التركيز على الذات والدنيا ، والأخذ بيده في التأمل في التوحيد وفي الله الذي يسمو على الطبيعة ويختلف عنها تماما ، فإن بالفنان حاجة للتعامل بمواد فنية بطرق خاصة ثابتة ، فإذا كانت معالجة المواد تؤدي بالناظر إلى التركيز على خصائصها الطبيعية ، فإن ذلك لن يخدم الغرض الجمالي من التوحيد ، كما ينفي الالتزام بالصفة التجريدية . لقد كتب الكثير عن طبيعة التجريد والتحوير في الفن الإسلامي ، وعن رفضه تصوير الشخوص لتكون مادة مهمة في تغييراته الإبداعية .

ولكن لم يلتفت كثيرا إلى الأساليب الأخرى التي طورها المسلمون لنزع الصفة الطبيعية وتغيير مظهر الطبيعة في فنونهم ، وسوف ننظر الآن في الطرائق التي طورها الفنانون المسلمون في استعمالهم الزخرفة من أجل تغيير مظهر المواد التي يتعاملون بها - تحويرها- ونزع صفتها الطبيعية وتجميلها .

الطلاء (التلبيس) : من الطرق الشائعة في شتى الفنون الإسلامية طلاء المواد الأساس من أية قطعة فنية أو بناية بطلاء يزينها بأنساق لا متناهية ، فعلبة الخشب التي تضم مجموعة من أدوات الكتابة تغطى برصائع متشابكة

من الصدف أو العاج أو قطع الخشب الملونة ، والمرء لا يلتفت إلى المادة التي صنعت منها العلبة نفسها أو لا يعبأ بها . فلا يهم الناظر إن كانت العلبة مصنوعة من خشب البلوط أو الساج أو الصنوبر أو الماهوكني ، إذ كانت الأجزاء المرئية جميعها مغطاة بأنساق لا متناهية من الزخرف . وفي أعمال الخزف تلصق أنساق متشابكة أو مضفورة على تلك القطع الفنية المعروفة باسم «باربوتاين» . وفي هذا النوع من الخزف يحقن الطين السائل من أنبوب على القطعة الخزفية بعملية تشبه تزيين الكعكة .

ويمكن أن تتجلى عملية الطلاء كذلك في الصروح التذكارية ، ففي كل نصب مهم أو هيكل بسيط تقريبا تتجلى عملية تغيير المظهر هذه ، فمواد البناء الفعلية في عمارة لا تبرز على الإطلاق –سواء كانت العمارة قصرا أو مسجدا أو مدرسة أو نزلا أو ضريحا أو سرادقا ، فالتوكيد على تلك المواد يبعد الانتباه عن هدف الفن الإسلامي الذي يسعى لتذكير الناظر بملكوت الله الذي يختلف عن الطبيعة تماما ويجذب انتباهه إلى مادة الطبيعة ، لا إلى الرفعة والسمو . إذ يمكن إقامة بناء من الطابوق (القرمدي) أو الحجارة الخشنة أو حتى من كسارة الحجر ولكن ليس من معمار مسلم يستحق الانتماء إلى مهمته يمكن أن يجتذب اهتمام الناظر إلى تلك المواد الأولية التي يعمل بها . بل إنه يؤكد على الأنساق متغيرة المظهر التي تغطي تلك المواد الأولية ، ويمكن أن يخفي تلك المواد غطاء من زخرفة بالطابوق ، أو بلاطات الخزف ، أو قشرة من الحجارة المنحوتة بشكل معقد ، أو من الجص أو من الخشب المحفور الملون .

والطلاء واحد من أهم وأعم الوسائل لتغيير مظهر المواد في الفنون الإسلامية . فهو يتماشى مع المطلب الحضاري العام الذي يسعى لتجريد

العالم المخلوق ونزع الصفة الطبيعية عنه .

إخفاء الصفات الكامنة في المواد : تستفيد عملية تغيير مظهر المواد في الزخرفة الإسلامية من وسيلة ثانية لدعم عملية نزع الصبغة الطبيعية وتغيير المظهر ، ويتضمن ذلك معالجة المواد بطرق تبعد التوكيد على خصائصها الطبيعية . وبعبارة أخرى تظهر تلك المواد أكثر تجريدا وتحويرا ، فالحفر المفصل على واجهة من الحجارة يغلب أن يبعث شعورا بالخفة والرهافة ، يشبه الشعور بملمس نسيج مخرم ، أكثر منه شعورا بالثقل والجمود ، وهما من الصفات الطبيعية في مادة الحجر . ويمكن لطابوق الزخرفة أن يغدو شبكة تغطي بناية ، والخزف المستعمل في القطع الفنية الصغيرة أو الزخرفية المعمارية يمكن أن يعالج بطلاء مزجج يضفي على القطعة ألقا ولمعانا معدنيا ، وعروق الخشب ولونه مما يحدد نوعه ويؤكد خصائصه الطبيعية ، يمكن تقليصهما إلى الحد الأدنى بتطعيم الخشب بالتصاميم الزخرفية أو بنقشها . وفي كافة الأحوال يسترعى انتباه الناظر بعيدا عن المادة نفسها ليتركز على الأنساق الزخرفية المشغولة في تلك المادة ، وهي أنساق تؤدي إلى الحدس برفعة الله وعليائه .

عدم الاكتراث بغنى المادة : وثمة دليل آخر على التجريد أو تغيير مظهر المواد وعدم التوكيد عليها في الفن الإسلامي فيما يجده المرء من قلة اهتمام بعلو قيمة المواد المستعملة نفسها .ومع أن الذهب والفضة والفسيفساء والرصاص والبلور وغيرها من المواد الثمينة تستعمل أحيانا ، فإن العمل في الفن الإسلامي يستمد خصوصيته وامتيازه من أثر تلك المواد لا من قيمتها الداخلية .

إن وفرة المعادن قليلة القيمة ، في قطع فنية تخلفت من العصور الخوالي ،

كانت مما يُعزى أحيانا إلى ميل إلى الزهد في دين الإسلام وحضارته . لكن هذا لا يستند إلى أساس كبير من الصحة . حقا إن بعض المقاطع من أدب الأحاديث الشريفة لا يشجع على الإفراط في استعمال أدوات الذهب والفضة ، وقد أدى ذلك بغير المسلمين وبعض المسلمين كذلك إلى اعتبار هذا دليلا على هيمنة روح الزهد والتقشف في الدين الإسلامي ، لكن هذه النصوص يجب أن ينظر إليها في ضوء آيات من القرآن نفسه تقدم بوضوح توجيهات ضد الزهد .

والتفسير الأكثر قبولا لأمثلة هذه الأحاديث أنها تشير إلى ميل حضاري أصيل للتقليل من أهمية الثروة والمقتنيات المادية من أجل التوكيد على أمور أكثر أهمية ، إن استعمال المواد العادية ، بل المبتذلة ، في إنتاج قطع فنية ذات تعقيد وغنى في التفاصيل ، يشكل تجليا آخر من تغيير مظهر المواد في الفنون الإسلامية ، إن الإفراط في دقة الصناعة يقف على نقيض تام من الاقتصاد الظاهر في اختيار المواد الأساس . فقدر الطين القروية والمقلاة الحديد والباب الخشب ، قد تعالج جميعها بتصاميم زخرفية مفصلة ، يبدو أن الجهد المبذول فيها يذهب أبعد بكثير مما تستحقه تلك المواد وما صنعت من أجله ، فالحرفي أو الفنان المسلم يرفض النظر إلى المادة على أنها عنصر مهم في التذوق الجمالي للعمل الفني ، وعوضا عن ذلك ، تعطى الأفضلية للأنساق اللامتناهية التي تغطي القطعة الفنية وتواجه العين حيثما نظرت إليها .

تغيير مظهر البنى

بينما تحاول كثير من التقاليد الفنية في العالم إبراز ما يقوم عليه العمل الفني

من بنية ، يسعى الفن الإسلامي إلى إخفاء تلك البنية الأساس ، والمساهمة في هذه الخصيصة يمكن أن تعد وظيفة ثالثة من وظائف الزخرفة في الفنون الإسلامية . وهي مظهر آخر في الإنتاج الفني يقضي إلى تحويل الاهتمام بعيدا عن العناصر والخصائص المبتذلة ، وتوجيهه إلى منزلة أسمى من التعبير والمعنى .

التجميـل :

والوظيفة الرابعة للزخرفة في الفنون الإسلامية تشترك فيها التقاليد الفنية في الحضارات كافة ، وبذلك تكون وظيفة عامة في الإبداع الجمالي . تلك هي استخدام الزخرفة للتجميل والتحسين . ويمكن القول إن الزخرفة الإسلامية تقوم بهذه الوظيفة بنجاح كبير ، لأن الأنساق التي تبدعها في القطعة المزخرفة نفسها تنطوي على ما يبهج النظر . وهذه الحقيقة التي تقوم على تناظر الأنساق وألوانها المفرحة وأشكالها الرشيقة المتنوعة كانت موضع إعجاب غير المسلمين ، الذين لا يستطيعون تذوق تلك الفنون من داخل المنبت الحضاري ، كما كانت موضع إعجاب المسلمين أنفسهم . فالزخرفة الموجودة على هذه الأعمال الفنية تعبر عن بعد إضافي من الجمال عند المتلقي المسلم ، لأن أية صورة أو شيئ أو عبارة أو حركة أو خط أو حدوثة تعبر عن التوحيد هي ، عند المسلم ، تعبير عن حقيقة وخير . لذا ، فهي ، من باب أولى ، تعبير عن الجمال .

أشكال الزخرفة العربية .

إضافة إلى فهم الوظائف المهمة الأربع للزخرفة الإسلامية مما يؤدي

إلى إدراك موقعها ، من الضروري دراسة تنظيماتها البنيوية التي تقوم عليها أنساقها اللامتناهية . إن النسق الإسلامي اللامتناهي ، أو الزخرفة العربية ، سواء كانت مستعملة في زخرفة مخطوطة المصحف ، أو في تصميمات سجاد ، أو في ارتجالات العازف على العود ، أو في الزخرفة المتشابكة على الخزف أو على بناية ، تكون متطابقة مع عدد من الأنماط البنيوية التي تتكرر في متنوعات لاحصر لها ، ويمكن اكتشاف هذه الأصناف الشكلية وتمييزها في الأعمال الفنية التي ظهرت في أرجاء العالم الإسلامي على امتداد القرون الأربعة عشر الماضية .

وقد أمكن تحديد أربعة أصناف عامة تمثل الزخرفة العربية ، لكن هذا لايعني وجود نظام مغلق لا يمكن أن تدخل عليه تشكيلات إضافية ، فالعكس تماما هو الصحيح ، فإن أي « جنس » تشكيلي جديد يلبي المطالب الجمالية في الأنساق الإسلامية اللامتناهية ويتطابق مع خصائصها الأساس يكون موضع ترحيب وإضافة إبداعية إلى ذخيرة الفن الإسلامي ، فالفن الذي يستوحي التوحيد يقوم على توجه في المفهوم تكون تجلياته المحتملة لا نهاية لها في الواقع . إن فهم طريقة استخدام هذه البنى الأربع في الزخرفة ، مما سنعرض له ، يعين في توضيح التنوع والإمكانات اللامحدودة في النمط الجمالي الإسلامي .

فالفنون البصرية – ومثلها الفنون الإسلامية في الأدب والصوت والحركة – تكشف عن وجوه شبه ملحوظة مع اللغة العربية التي نزل بها الوحي على محمد صلى الله عليه وسلم . والعربية ، إلى جانب كونها الوسيلة نحو مصالح المسلمين وحاجياتهم ، هي أداة المساهمة في الشعائر الدينية ، إضافة إلى كونها اللغة المشتركة في العالم الإسلامي الأربعة عشر قرنا

مضت فحتى فيما يدعى باللغات الإسلامية الأخرى (مثل التركية والفارسية والأردو والسواحيلية ولغة الملايو غيرها) يبدو أن أبنية اللغة العربية قد كان لها أهمية كبيرة .

والعربية لغة معقدة تقوم على نظام من المعاني الأساس تعبر عنها جذورها الثلاثية . وبما أن جذور الكلمات هذه لاحصر لها ، يغدو اتساع المعاني في اللغة غير محدود ، فالجذور ثلاثية الصوامت تبلغ بالمعنى الأساس ظلالا إضافية حسب أشكال من التفعيلات تحكمها قواعد اللغة العربية المتقدمة . فبإضافة السوابق أو اللواحق أو بإدخال الصوائت والصوامت والتشديد ، تعبر هذه التفعيلات عن جميع أقسام الكلام من دون أن تفقد علاقتها بالجذر الثلاثي . فالجذر الثلاثي (ض-ر-ب) مثلا يفيد معنى «الضرب» و (س-ب-ق) مثلا يفيد معنى «السباق أو التقدم» فإذا أضفنا الألف الممدودة بعد الصامت الأول ، والياء القصيرة أو الكسرة على الصامت الثاني يغدو الجذر بصيغة «ضارب» و«سابق» وبإضافة صوائت أخرى نشتق من الجذر الثلاثي صيغة أمر المخاطب المذكر «اضرب» و«اسبق» ولكل معنى يتصل بالفعل أو الاسم أو الصفة أو الظرف صيغته المحددة ، كما يضيف إلى اللغة العربية بعدا آخر غير محدود ما يزيد على ستين من التفعيلات الشائعة الاستعمال وقد وصف علماء اللغة صيغا أخرى كثيرة ، ويمكن إضافة المزيد منها عند اقتضاء الحاجة .

إن الأنماط أو الأشكال البنيوية في الفنون الإسلامية تشبه هذه التفعيلات في اللغة العربية ، وإذ تقدم التفعيلات اللغوية إطارا متكررا جميل النظام يجمع الحروف في كلمات ، تشكل التفعيلات الجمالية إطارا للموضوعات والأشكال الفنية لتكوين أنساق الفن الإسلامي .

وكما هو الحال في الصيغ اللغوية ، تكشف بنى النسق اللامتناهي عن لا محدودية ذات مستويين ، فثمة أربع بنى أساسية من الزخرفة العربية شاع استعمالها في الفنون الإسلامية ، لكن اكتشاف بنى جديدة من الزخرفة العربية تعبر عن الخصائص الأساسية في الفن الإسلامي أمر مستحب وفي الوقت نفسه يكون التنوع في تنفيذ هذه البنى لاحدود له ، فالأساليب والمواد والموضوعات الممكنة لا نهاية لها كما أن الطرق المختلفة في تناول البنى الأساسية لا تحدها حدود كذلك ، ونظرا للتنوع الثر في هذه البنى في تاريخ الفن الإسلامي ، يغدو من الواضح أن تجسدها في نسق لا متناه يقدم إمكانات إبداعية غير محدودة .

وفي بعض أمثلة الأنساق اللامتناهية ، يبدو أن الفنان قد استعمل أكثر من واحد من الأشكال الأساس في تصميم واحد من الزخرفة العربية ، واضعا كلا من تلك الأشكال في مقطع مختلف من العمل الفني ، أو جامعا بين خصائص تلك الأشكال في بنية شاملة في تصميمه ، وفي مثل هذه الحالات يمكن في العادة تبين أثر سائد من أحد البنى أو أكثر من البنى المتضحة في التصميم .

ومن بين أصناف البنى الأربع الأساس في الأنساق الفنية الإسلامية اللامتناهية ، مما يتضح في العديد من الأعمال ، ثمة صنفان منفصلان أساسا ، أو غير متصلين في التنظيم ، واثنان آخران متصلان في الأساس ، أو متواصلان ، وهذا التخصيص ، مثل هوية الأنماط البنيوية ، يمكن تحديده بدقة في بعض الأعمال ، بينما يكون تمثيله في غيرها مموها أو محاذيا لجنس آخر ، وعلى الرغم مما قد ينشأ من مشكلات التصنيف ، فإننا سنحاول تعيين الأنماط الكبرى وربط أمثلة محددة من الفن بواحد أو أكثر

من الأنماط النظرية .

البنية متعددة الوحدات :

يمكن تسمية أولى البنى المنفصلة باسم الزخرفة العربية «متعددة الوحدات» أو النسق اللامتناهي . وهي تتكون من أجزاء أو وحدات متميزة ترتبط مع بعضها بأسلوب منضاف أو متكرر ، ويندر أن تفضل إحدى هذه الوحدات على غيرها ، وتحتفظ كل وحدة بهوية شديدة الانفصال عن سواها ، ولو أنها قد ترتبط مع وحدات غيرها لتكوين ترابط أوسع ، وكما هو الحال في أي تصميم إسلامي ،ليس من المناسب أن يتركز النظر أو الذهن في نقطة واحدة دون سواها عند النظر إلى هذه البنية أو استيعاب تصميمها .

وهذه البنية ،التي يسهل استعمالها في أي وسط أو طريقة ،واسعة الانتشار في الفن الإسلامي . ويمكن رؤية التنظيم متعدد الوحدات في زخارف الأواني الخزفية والمعدنية وعلى أسلحة الجند أو دروعهم ،وفي الصفحات المزينة في المصاحف أو الكتب الأخرى ، وعلى تصاميم الأثاث وعلى السجاد والأنسجة ، وكذلك في الطلاء الزخرفي على الصروح التذكارية . وحتى رسوم المنمنمات ، التي قد يحسبها أغلب الناس أقل الأشكال الفنية تأثيرا بالفرضيات الجمالية الإسلامية ، يغلب أن تمثل نظام بنية متعدد الوحدات ، وقد يكون التمثيل مجموعة من زوايا نظر منفصلة تبتعد عن بعضها بعناصر معمارية (مثل قواطع الغرف والأطواق والنوافذ والمداخل وغيرها) أوبحواجز طبيعية مثل هذه القواطع تفصل التجسيدات الشكلية في البنية متعددة الوحدات إلى وحدات مستقلة ، ويجري استيعاب كل مشهد مصغر على حدة ،إذ يُسترعي النظر والذهن من وحدة إلى أخرى .

يمكن للمرء أن يتذوق وحدات الزخرفة العربية متعددة الوحدات بشكلها

المنفرد ، على أحد مستويات الاستقصاء ، ولكنها يغلب أن تنتظم كذلك في شكل مستوى ثان (بل ثالث) من الترابط ، وقد يؤدي هذا إلى ترتيب متناظر من الوحدات إلى اليمين أو اليسار ، أو إلى الأعلى والأسفل بدءا من نقطة مركزية . وقد يتخذ الترتيب شكل ترابط الوحدات في حلقة أو سلسلة من البنى .

البنية المتداخلة :

و البنية الثانية التي تشكل مبدأ في التنظيم الأساس في نسق الزخرفة الإسلامية يمكن أن تدعى باسم «البنية المتداخلة» ، وفي هذه البنية ، كما في البنية متعددة الوحدات ، يترابط عدد من الوحدات ، لكن تغلغل عناصر التصميم الناجم عن ترابط هذه الوحدات يعوض عن التجاور البسيط المضاف في التصميمات متعددة الوحدات . والتكرار وتعدد نقاط التركيز عاملان مهمان هنا كذلك ، لإعطاء انطباع بتتابع لا ينتهي ، وقد يحدث تداخل عناصر التصميم على أي مستوى من المستويات ، كأن يكون عل صعيد ترابط الموضوعات الفردية ، أو ما يشمل تنظيمات الوحدات بصورة أكثر تعقيدا ، أو ما يشمل التعقيدات في داخل النسق نفسه ، وكل وحدة أو ترابط وحدات في هذه الزخرفة يمكن أن ينظر إليه بشكل مستقل ، لكن أجزاء كل كيان ، أو الكيان بمجمله يمكن أن ينظر إليه كذلك على أنه يؤدي دورا مختلفا في جزء آخر من التصميم ، مثال ذلك أن كل وحدة من الوحدات مسدسة الأضلاع الصغيرة ، التي تضم تشكيلات هندسية تشكل الزخرفة العربية المتداخلة ، يمكن استيعابها والتمتع بمنظرها بشكل مستقل . وعلى مستوى آخر يمكن النظر إلى كل من هذه الأشكال على أنه جزء من مضلع سداسي أكبر . وعلى مستوى بنيوي آخر ، تقوم كل وحدة جانبية في

المضلع السداسي الأكبر بوظيفة مزدوجة في البنية ، فهي تتغلغل (تتداخل) في ترابط سداسي آخر . ويغدو هذا التداخل بالغ التعقيد في كثير من أنساق الزخرفة الإسلامية .

إن كلا من البنى المتصلة- البنى متعددة الوحدات والبنى المتداخلة – تشكل تنظيمات من عدد من الوحدات التي تحتفظ بهويتها المستقلة المتميزة ، على الرغم من ترابطها مع كيانات فنية أوسع . وتلبي كل من البنيتين متطلبات النسق اللامتناهي في عدد من نقاط التركيز في أنساقها المتكررة وتعطي انطباعا باستمرار لا ينتهي ، كما تمثل كل منهما الخصائص الست الأساسي في الفنون الإسلامية ، وهي : التجريد ، والوحدات ، والترابطات المتتابعة ، والتكرار ، والحركية ، والتعقيد .

أما البنيتان الثالثة والرابعة مما يستعمل في الفنون الإسلامية ، فيمكن تصنيفها تحت اسم «المتصلة» دون «المنفصلة» وهاتان البنيتان هما كذلك من أمثلة النسق اللامتناهي ، لكنهما تمثلان تعبيرا جماليا منظورا عن التوحيد ، هو أكثر إيحاء بالاستمرار منه بالانقطاع .

البنية المتعرجة :

من البنيتين المتصلتين ، تكون الأولى والأقل تعقيدا هي الزخرفة المتعرجة التي تحوي ما يبدو تلاحقا لانهاية له من أشكال الخط والأوراق والأزهار والعساليج والتجريدات ، لكن هذه لا تنقسم في الحال إلى وحدات مستقلة أو متميزة في توريق متعدد الوحدات . وقد تركب هذه التشكيلات على متدليات الكروم أو قد تشكل وحدها مسربا لتطوير متواصل . ولا تنقسم هذه التشكيلات إلى بداية أو وسط ، أو ذروة أو خاتمة للتصميم وهذه التنظيمات المتواصلة المتزايدة من مكونات الموضع يمكن أن توجد في ألواح زخرفية

على قطع فنية صغيرة ، أو على ألواح أو أطراف أجزاء معمارية أو وحدات تصميم ، ففي الحالة الأولى ، حيث تعرض الألواح تنظيما متعرجا لعناصر التصميم ، نجدها في الغالب مترابطة مع وحدات أخرى ذات أشكال مشابهة أو مختلفة ، وذلك لغرض إيجاد مستوى آخر من ترابط وحدة التصميم . والبنية الداخلية لهذا النوع من الزخرفة العربية متصل ، بينما قد تكون البنية الشاملة للعمل الفني قائمة على «تفعيلة» فنية مختلفة أو شكل مغاير .

البنى المتسعة :

والجنس الثاني من البنى المتصلة ، والرابع من الأشكال الأساس التي يكثر استعمالها في الزخرف الإسلامية ، هو ما سنطلق عليه اسم الزخرفة العربية «المتسعة» لأنها تعطي انطباعا بإشراف دائم التفتح أو بتصميم متفجر فوحدتها المركزية الأساس تعطي زاوية نظر واحدة ضمن نسق لا متناه ، لكنها ليست زاوية النظر الوحيدة بحال ، فالحافات والأشكال تتزايد باستمرار ، منضافة إلى تلك الوحدة المركزية الأساس ، إما بفعل الفنان أثناء عمله ، أو من خلال إدراك الناظر ، وتوفر كل إضافة تعقيدا جديدا ومنظورا جديدا للزخرفة ، وفي نهاية الأمر ، لابد من وصول إلى طرف الصفحة أو حافات الصحن أو نهايات صفحة الجدار أو واجهة البناية ، مما يستلزم قطع التصميم دون إتمام أو نهاية . ولا يجوز إخفاء عدم الشمولية هذا أو تجنبه ، إذ أن من جوهر النسق الإسلامي أن يتطلب التصميم ، من خلال عدم الشمولية ، استمرارا أبعد من حدوده المنظورة ، عن طريق خيال الناظر ، ومن ثم لا يقدر الذهن على مواصلة هذه العملية ، ولابد من التسليم بتقصيره إزاء هذا المطلب ، وفي هذه الممارسة الجمالية ، وفي إدراك ما تثيره من دهشة ، يتوصل المتلقي إلى فهم مفاده وجود حقيقة لا يمكن تفسيرها ، تقع

أبعد من حدود المكان والزمان ، لكنها المصدر والفيصل في كل ما يُكون الخليقة .

وبناء على أهمية الزخرفة في كل فرع من فروع الفن الإسلامي ، يغدو بالإمكان اعتبارها واحدة من أهم العناصر في التراث الجمالي عند الشعوب الإسلامية ، إن لم تكن أهم العناصر جميعا ، وهي ليست إضافة زائدة على القطعة الفنية بحيث يمكن إثباتها أو نزعها دون أن تترك ضررا جماليا ، بل إنها تقع في اللب من جوهر الفنون الإسلامية–وهو جوهر يقرر استعمال المواد ويقولب إدراك الأشكال ويولد سلسلة من البنى يمكن ملاحظتها في جميع فروع الإنتاج الفني ، فهذا العنصر الجوهري ، إذن ، ليس محض نتيجة لمؤثرات وعوامل اجتماعية أو اقتصادية أو جغرافية ، وهو ليس محض جزء مكون يمكن أن «يُدخَل في» تضاعيف الإنتاج الفني «لأغراض التجميل» ، بل إنه عنصر ينجم عن تحفيز كامن ، هو سبب وجود مجموع الثقافة والحضارة عند الشعوب الإسلامية ، ألا وهو رسالة التوحيد التي جعلت من كل ذلك ضرورة وأمرا محتوما .

المصدر : « أطلس الحضارة الإسلامية» – د . إسماعيل الفاروقي ، ترجمة : د . عبد الواحد لؤلؤة ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ط :١ ، ١٩٩٨

نص رقم :٦

الفنون الإسلامية في خدمة الدنيا

«والواقع أنه إذا كانت الفنون السابقة على الإسلام تعنى بتجميل ما له صلة بالآلهة أو الملوك ، فان الفن الإسلامي لم يكن في خدمة الدين (بالمعنى المسيحي) أو خدمة الملوك باعتبارهم أنصاف آلهة بل كان في خدمة الدنيا ، لا يفرق يبن تحفة غني وسلعة فقير . هدفه هو تجميل الحياة الدنيا في شتى زواياها ، والحرص على أن يلبس كل ما تخرجه اليد من مصنوعات جمالاً زخرفياً يشيع في النفس الغبطة ، وفي القلب الرضا والانشراح ، ويشهد لمبدعه بحسن الذوق » .

«الفنون الزخرفية الإسلامية» - د . محمد عبد العزيز مرزوق ، دار الثقافة ، بيروت ، ص :٦٨

المبحث السابع : نماذج من الفنون الإسلامية التطبيقية

النماذج التطبيقية للفنون الإسلامية كثيرة ومتنوعة ، سواء في طبيعتها أو موادها وأشكالها وأغراضها ، مما يعني صعوبة حصر تلك النماذج في سياق كتيب تثقيفي ، ولكن لابد من إشارات مختصرة تعطي صورة عامة عن الموضوع .

يقول الأستاذ أنور الرفاعي معرفا بعض النماذج التطبيقية للفنون الإسلامية :

الخزف : مجموعة الخزف هي أكبر ما وصلنا من تحف الفن الإسلامي ، فهي كثيرة العدد جدا ، متنوعة الموضوعات ، نجدها في كل بلد إسلامي .

كما تتشابه أساليبها الفنية بكل مكان ، ويبدو من تطور الفنون الخزفية أن منبع الابتكار فيها كان في فارس والعراق ، وهي استمرار وتطوير لصناعة الآجر المزجج الذي استخدمه بكثرة العرب القدماء في بلاد ما بين النهرين ، ومنها كانت تنتقل الأساليب بسرعة غريبة إلى غرب «مملكة الإسلام» .

وقد استعمل المسلمون الخزف في صناعة البلاطات الزخرفية الجميلة لكسوة الجدران في البيوت والمساجد والمدارس وغيرها من المباني ، كما استعملوه في عمل الأواني من أكواب وصحون وسلطانيات وأباريق ودوارق وقدور وأزبار وشماعد ومسارج ومباخر وزهريات وتماثيل صغيرة ولعب ، وأنواع أخرى من التحف الفنية .

وقد بدأ صنع الخزف الإسلامي أول الأمر كتتمة لصناعة الخزف الساساني والبيزنطي ، تم استقل بأسلوب إسلامي خالص ، وتنوعت

أساليب الزخرفة بالرسم تحت الطلاء الزجاجي الشفاف بالألوان ، أو بالبريق المعدني ، أو بالتذهيب فوق طلاء زجاجي شفاف أو غير شفاف ، وبالنحت والحز والتخريم ، وبالصب فوق القالب ، والمينا ، كما تعددت أنواع العناصر الزخرفية ، من زخارف عربية ، وهندسية ونباتية ، سواء الطبيعي منها كالأشجار والثمار والزهور ، أو المقتبس والمعدل بشكل فني زخرفي تزييني ، ورسوم مبان ومراكب تمخر مياه البحر ، وصور حيوانات وطيور وأسماك ، وأشخاص في مناظر الحياة اليومية من رقص وموسيقى ومجالس شراب ، أو مناظر صيد ، أومبارزة ، أو حفلات سمر . وكان رسم المخلوقات ذات الروح من إنسان وحيوان كثير الانتشار منذ بدء صناعة الخزف الإسلامية ، لأنه للمتعة والزينة والاستعمال وليس للعبادة . . . . .

واختص الفن الإسلامي ، سواء في الخزف أو في غيره ، دون سائر الفنون العالمية بالكتابة العربية الزخرفية ، وهنا في الخزف استخدم الخزافون المسلمون الكتابة بالخط الكوفي بمختلف أشكاله أو النسخي كوسيلة للربط بين العناصر الزخرفية الأخرى ، أو لملء شريط زخرفي بكلمات ذات صيغة دعائية لصاحب التحفة ، أو حكمة عربية ، أو آية من القرآن الكريم أو حديث من أحاديث الرسول عليه السلام .

وجميع مخلفات العصور الإسلامية من الخزف تدل على أنها تنتمي إلى وحدة فنية تجمع بينها ، رغم ما فيها من تنوع في الأساليب الزخرفية التي ازدهرت في شتى بلاد العالم الإسلامي ، فلكل بلد أسلوب زخرفي خاص به ، يميزه عن غيره ، ولكن ضمن وحدة الزخرفة الإسلامية كإطار عام يختلف عن الأساليب الأخرى الصينية أو الهندية أو الأوروبية مثلا .

ومما يثير إعجاب ودهشة الناقدين الفنيين لصناعة الخزف الإسلامي

الإتقان الزائد في استغلال النور والظل ، ونجاح الخزافين المسلمين في ذلك نجاحا بز جميع زملائهم من خارج العالم الإسلامي .

وكما يقول د .محمد مصطفى ، مدير متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، نجد في الخزف الإسلامي الألوان دافئة ، مريحة للنظر ، ونجد الزخارف البارزة المنحوتة أو المصبوبة في القالب ، يختلف عليها النور والظل ، ويكسبانها رونقا ، ويعطيانها نوعا من الحياة .ويتخلل النور الزخارف المخرمة في جدران الأواني ، والمكسوة بطلاء زجاجي شفاف ، يبعث الحياة فيما يوجد داخل الإناء ، كما تلمع الزخارف المدهونة بالبريق المعدني وتبهر الأبصار ، بينما تظهر الصور المرسومة باللون الأسود تحت طلاء زجاجي شفاف فيروزي اللون وكأنها أشباح في ليلة مقمرة .

وكان الخزافون المسلمون هم أول من اخترع البريق المعدني في زخرفة الخزف ، ويعتقد أن ابتكاره تم في العراق ، ولكنه نضج وأصبح لونه ذهبيا منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ، وانتشر استعماله في مصر والعراق وإيران ثم في الشام والأندلس ، وكانت الزخارف ترسم فوق الطلاء الزجاجي بأكسيد بعض المعادن ، أو تحجز على أرضية مدهونة بهذه الأكاسيد ، تثبت في أفران خاصة ، فيظهر لها لمعان معدني واضح يختلف بين اللون الذهبي والأحمر النحاسي والبني والزيتوني .

وكان الفنانون من الخزافيين ينتقلون في البلدان الإسلامية ويصنعون بنفس أساليبهم ، عددا من التحف ، في البلدان التي يحلوا فيها ، لذلك نجد أواني خزفية متشابهة في أشكالها وفي أساليبها الزخرفية ، مصنوعة في مصر أو العراق أو إيران في نفس العصر ، مع اختلاف بتاريخ الصناعة متقارب .

ومن المراكز التي اشتهرت بصنع الخزف «قاشان» وإليها تنسب صناعة

تربيعات (بلاط) القاشاني ذي البريق الملون ويسمى بالمغرب الزليج ، ومنه اقتبس نموذج اسمه Azulejos ، واشتهرت في سوريا (الرقة) في العهد السلجوقي كما عرفت مصر بالصناعة الخزفية الراقية زمن الفاطميين والأيوبيين والمماليك ، وأما في المغرب والأندلس فذاعت شهرة ملقة وغرناطة ومنطقة بلنسية . وأما في العهد العثماني فاشتهرت (بروسة) في آسيا الصغرى ودمشق بالبلاط القاشاني .

وفي كتاب ألفه عام ١٣٠١م أبو القاسم القاشاني أحد أفراد أسرة عريقة في صناعة الخزف ، وصف لصناعة الخزف الإسلامي ، فيقول :

يتكون الخزف الأبيض الرقيق الصلب ، من عجينة من الطفل الأبيض ، يضاف إليها مسحوق حبيبات الكوارتز والبوتاس ،ثم تحرق الآنية بعد تغطيتها بطلاء قلوي مصنوع بحبيبات الكوارتز والبوتاس أيضا . ويكون الرسم تحت الطلاء القلوي . وهذا يدل على أن صناعة الخزف الإسلامي تأثر بصناعة «الصيني» ، ولكن أدخل عليها الذوق العربي والتأثيرات الإسلامية فغدت زخارفها كتابات كوفية أو تفريعات نباتية أو رسوم حيوانات وطيور تمرح بين أوراق النبات وفروعها . فكان اللون الغالب في الخزف الإسلامي ، والمصنوع في فارس خاصة ، الأزرق الزهري أو الأزرق الفيروزي أو البني أو الأخضر أو الأصفر أو الأرجواني .

وهناك نوع من الخزف ظهر منذ القرن الثاني عشر الميلادي سمي بخزف «لقبي» عبارة عن أواني حددت رسومها بالخزوز حتى لا يسيح طلاؤها .

<u>الزجاجيات :</u> يعرف الشرق العربي صناعة الزجاج منذ أيام العرب القدماء ، وقد استمرت أساليب هذه الصناعة سائدة كما كانت في القرن الأول للهجرة ، واشتهرت دمشق وحلب وأنطاكية وصور وعكا والخليل

بأنواع الزجاج الشامي الذي كان يضرب المثل برقته ونقائه وزخارفه . وارتقت المصنوعات الزجاجية في العصر الفاطمي رقيا كبيرا ترك بين أيدينا تحفا فنية لا تعد ، منها كؤوس وقماقم وصحون وأباريق ، ولعل أشهر المنتجات الفاطمية وأعظمها قيمة من الناحية الفنية الزجاج المذهب والمزين بزخارف تبدو كالبريق المعدني . هذا عدا البلور الذي أقبل عليه كبار القوم لصلابته بالنسبة للزجاج العادي ولطف منظره ، ومعظم الآثار البلورية الإسلامية موجود الآن في الكنائس الغربية .

وبلغت صناعة التحف الزجاجية أوج عزها أخيرا في الشام ومصر فيما بين القرنين السادس والتاسع الهجريين (١٣ – ١٥ م) برعاية سلاطين العهد الأيوبي والمملوكي ، وكان فخر هذه الصناعة تزيين التحف بالزخارف الذهبية المموهة بالمينا ، وبرزت في هذا مدينة (الرقة) . وأبدع ما وصلت إليه صنع المشكايات ومنها أمثلة كثيرة موزعة بين المتاحف والمساجد الكبرى .

أما إيران ، فقد سايرت صناعة الزجاج فيه التطور الذي جرى في الشام ومصر حتى كان عهد «تيمورلنك» الذي جمع في «سمرقند» نخبة من أمهر رجال هذه الصناعة السوريين برز بهم اسم المدينة ، تم تلتها شيراز في القرن (١٧ – ١٨م) .

ومن المؤسف أن التحف الزجاجية الأندلسية نادرة جدا رغم ازدهار صناعتها في المرية وغرناطة بسبب ما أصابها من الإتلاف في عصور محاكم التفتيش .

<u>المنسوجات</u> : كان إنتاج الأقمشة الجميلة من أهم ميزات الفنون الإسلامية ، اشتهرت بذلك الشام ومصر وإيران ، وبالرغم من أن بعض

المنسوجات ما يزال يحتفظ باسم (دمشق) (كالدامسكو) والموصل (الموصلين) ، فإن دور الطراز والمنسوجات الأثرية الباقية تنسب خاصة لمصر ولإيران .

فالنسيج القديم في مصر تابع في القرون الإسلامية الأولى تطوره من أساليبه القبطية القديمة في الزخرفة بالرسوم الآدمية والحيوانية والطيور ، وقد عظم اهتمام الخلفاء الفاطميين بصناعة النسيج ، وكانت وظيفة صاحب الطراز لا يتولاها إلا أحد كبار المقربين ، واشتهرت مدينة « تنيس » بأنواع من النسيج المقصب الملون وبنوع من القماش يعرف بـ(البولمون) . وقد عرف الصناع طبع الرسوم على القماش بالقوالب الخشبية ، وقد اضمحل نسيج الكتان بمصر في عهد الأيوبيين والمماليك ، وزادت العناية بنسيج الحرير وتطويره وزخرفته .

أما إيران فشهرتها بالنسيج جعلتها تدفع بعض جزيتها من المنسوجات النفيسة ، وكان من أهم مراكز النسيج نيسابور وأصفهان والري ومرو حتى قاشان ، على أن زخارفها وأساليبها بقيت أول الأمر ساسانية حتى كان العهد السلجوقي الذي جاء إيران بنهضة عامة في النسيج تأثرت بالأساليب الصينية من جهة ، وبالتقدم الزخرفي الذي ظهر في الجزيرة إذ ذلك بشمال العراق (كالموصل) . واستمرت شهرة إيران بالنسيج الرائع قائمة في العصر المغولي والتيموري وأخيرا في العهد الصفوي الذي بلغ القمة .

السجاد : بالرغم مما ثبت في بعض الآثار والأخبار من وجود صناعة السجاد في الأقاليم الإسلامية كمصر وأرمينيا منذ القرن الثاني الهجري ، فإن إيران تذهب لوحدها بكل اهتمام الباحثين في هذه الصناعة الفنية الرائعة .

وترجع أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة إلى العصر السلجوقي ، لكن

صناعتها لم تبلغ الأوج إلا فيما بين القرنين (١٠ - ١٢) الهجريين (١٦ - ١٨م) ، وكانت أهم مراكز السجاد ولاتزال أصفهان وقاشان وتبريز وشيراز وهمدان . وبالرغم من صعوبة دراسة كل مدينة منها على حدة ، فيمكن أن نلاحظ بشكل عام أن السجاجيد ذات الصرة الزخرفية في الوسط هي من صنع شمالي إيران (تبريز قاشان) . أما ذات الر سوم الحيوانية والعناصر الآدمية فلم تشتهر هناك حتى القرن العاشر الهجري ،أما الزهور ،أما الزهوز والأشجار وأغصان النبات ، والزخارف من نوع الآرابسك فقد أصبحت تسيطر على جميع أنواع السجاد في بقية البلاد الفارسية . وكان يدخل في بعضها أحيانا كتابات مختلفة ، وقد انحطت هذه الصناعة في إيران بعد القرن الثاني عشر .

وبقي السجاد في المغرب والأندلس محليا حتى القرن الثاني الهجري حين وصلته جيوش خراسانية حاملة معها السجاد العجمي ،فانتشر استعماله فيها ، والسجاد المغربي قبل ذلك كان قصير الشعر ، ليس به إلا الزخرف الهندسي ذو الخط المستقيم ، كما كان معروفا السجاد البيزنطي عالي الوبر كثير الزخرف ، وتولد من السجاد المحلي لشمال إفريقيا والسجاد العجمي الجديد سجاد قيرواني نسبة إلى مدينة قيروان ، حيث دخله عنصر الحرير وأسلاك الذهب والفضة (الزركشة) والتزيين بالجواهر . ولايزال بقايا هذه الصنعة في تونس ، ومن أشهر السجاد القيرواني سجادة حملها معه أحد أمراء الفاطميين حين انتقل من المهدية إلى القاهرة وعليها خريطة تونس مصورة .

<u>الحفر</u> : حفر المسلمون الأشكال الفنية في الخشب والعظم والعاج ، كما حفروها في المعدن والحجر والجص .

فأما في الخشب ، فقد وصلنا من العصرين الأموي والعباسي عدة أمثلة منها حشوات في المسجد الأقصى بالقدس . وباب أموي ، في الغالب ، مملوء بالزخارف الهندسية والنباتية ، ومنبر جامع عقبة في القيروان ، المتميز بالإتقان ، ويبدو أن الحفر الخشبي تقدم في مصر في العهد الطولوني ولكنه بلغ أوجه في العصر الفاطمي ، إذ دقت الزخرفة وظهر التفريغ الدقيق . ومن أمثلة ذلك تابوت قبر سكينة (في دمشق) . وظلت هذه الصناعة محتفظة بأساليبها وانتشارها في العهد الأيوبي والمملوكي ، وقد تركت لنا عددا كبيرا من المحاريب والنوافذ والحواجز والمنابر والتوابيت (كتابوت صلاح الدين بدمشق) . وقد تأثر الحفر في العهد السلجوقي في إيران وآسيا الصغرى بأساليب الشام ومصر ، وترك لنا تحفا محدودة كما تأثرها حفارو الأندلس ، غير أن العصر المغولي والتيموري أدخل على الزخارف الخشبية عناصر جديدة أكثر حياة وشبيها بالطبيعة من الزخرفة الفاطمية .

وأما حفر العظم والعاج : فمعظمها كان على شكل علب أو حشوات لبعض الأعمال الفنية الأخرى ، وقد بقي هذا الفن في أسر الذين كانوا يعملون به قبل الإسـلام ، وأمثلة التحف العاجية التي وصلتنا من صدر الإسلام لا تدل على أيد مبتدئة بالحفر ، وقد وصلتنا تحف عاجية كثيرة من العصر الفاطمي ، لكن لم يصلنا من العصر الأيوبي والمملوكي إلا القليل ، ومعظم أعمال العاج في هذين العصرين كان في التطعيم ، ولكن الأندلس هي التي تركت لنا أكبر عدد من التحف العاجية الموزعة بين المتاحف .

وأما في المعدن : فقد كانت التحف الإسلامية الأولى منه استمرارا لتقاليد الفن الساساني وأساليبه لحد كبير . وقد استعمل الفنانون المسلمون في أعمالهم البرونز خاصة ، أما الأواني الفضية من صدر الإسلام فمعظمها

صحون عليها مناظر صيد ورسوم مألوفة في الفن الساساني وأباريق من نفس النوع .

وقد ازدهرت صناعة التحف المعدنية في العهد الفاطمي وامتلأت بها قصور الخلفاء ، ومعظمها تماثيل للحيوانات : كالطير والأسد والظبي والأرنب ، عدا الشماعد والصواني والثريات ، وكان بعضها يطعم بالمينا مع الزخارف ، وعدا قطع الحلي التي تفنن الفاطميون في صياغتها ما بين أساور وخواتم وأقراط وأطواق .

وكان العهد السلجوقي في إيران مجال نهضة في صياغة الفنون المعدنية من البرونز والفضة والذهب . وبعضها كان يملأ بالزخارف البارزة ، كما نرى في المرايا السلجوقية وفي الصواني والشماعد الباقية والأباريق . على أن أهم الأساليب الفنية التي ازدهرت على يد الصناع السلجوقيين بإيران والجزيرة هو نقش البرونز والنحاس الأصفر بزخارف عميقة تملأ بالفضة والذهب والنحاس الأحمر وهو ما يعرف بالتكفيت . وقد عرفت بهذه الصناعة الدقيقة مدينة «الموصل» خاصة خلال القرن السابع الهجري (١٣م) ، وقد هاجر بعض صناع الموصل في هذا العصر إلى دمشق وحلب والقاهرة واشتغلوا للأمراء الأيوبيين ، فازدهرت صناعتهم في هذه المدن ولم يزدها العصر المملوكي إلا ازدهارا بسبب إقبال سلاطين المماليك على هذا الفن واستخدامه في الأبواب والنوافذ ومختلف الأدوات والأواني والأسرة وأدوات الكتابة .

ولا نكاد نجد في أعمال الأندلس المعدنية من اختلاف عن أعمال الشام ومصر منذ العهد الفاطمي حتى المملوكي .

وأما الحفر في الحجر والجص : فقد ملأ به المسلمون معظم آثارهم

المعمارية ، ولعل أبدع ما وصلنا من عصر صدر الإسلام الزخارف الحجرية في قصر (المشتى) وزخارف قصر (الحير) الغربي . وفي قبة الصخرة والمسجد الأموي بعض نماذج من الحفر الأموي على الرخام تعتمد على الزخارف الهندسية والنباتية .

وقد استمرت أساليب الحفر والزخرفة هذه في العصر العباسي مدة حتى تم تكون الأسلوب العباسي الخالص في القرن الخامس الهجري الذي اعتمد على الفروع النباتية المنطلقة في انثناءات وتعاريج متكررة كما نرى في تيجان الأعمدة في الرصافة والرقة ، على الفرات ، وفي الزخارف الجصية الهامة في سامراء .

ويتمثل النحت الحجري والجصي في العهد الفاطمي ببعض التماثيل والصفائح والمحاريب التي تستخدم العناصر النباتية المحورة . أما في العهد السلجوقي فقد كثر استعمال الرسوم الآدمية والحيوانية في الزخرفة ولاسيما في آسيا الصغرى ، لكن الأيوبيين والمماليك اتبعوا الأساليب الفاطمية وتوسعوا في الزخرفة النباتية وانتشرت المقرنصات في أسلوب البناء سواء في المساجد أو القصور أو المدارس .

و الزخارف الفنية النافرة في جدران وسقوف قصر الأندلس كافية للدلالة على مبلغ التقدم الفني في هذا المجال في غرب المملكة الإسلامية .

الفسيفساء : (كلمة يونانية الأصل) وقد برع بهذا الفن صناع الشام البيزنطيون الذين صنعوا للوليد بن عبد الملك فسيفساء الجامع الأموي وقبة الصخرة وهما أروع النماذج في العصر الإسلامي . وموضوعات الزخرفة فيها كتابات ومناظر طبيعية وزخارف نباتية .

نص رقم :٧

ظاهرة الوحدة في الفنون الإسلامية

«ويلاحظ مبدأ الوحدة أيضاً في الأسلوب الذي يتبعه فن العمارة الإسلامية في تشييد الواجهات الخارجية لبناء ما ، وفي الفضاءات الداخلية وفي هندسة الحدائق . وهذه المعالم الثلاثة نجدها منفصلة في فن العمارة الحديث ، حتى أنه يتم تدريب متخصصين مختلفين في كل معلم منها . إذ يدع المهندس المعماري الحديث عادة أمر التصميم الداخلي لبناية ما ليتولاه مندس التصميم الداخلي ، بينما يدع أمر المنطقة المحيطة بالبناية ليتولاه مهندس الحدائق ، والأمر في العمارة الإسلامية على العكس من ذلك ، فهذه المكونات الثلاثة هي ثلاثة وجوه لحقيقة واحدة يضع تصورها وينفذها عادة البناء المشرف أو مجموعة البنائين ، وعندما يتأمل المرء في ساحة الأسود في قصر الحمراء أو مقصورات الحديقة في حدائق فن في قاشان أو شاليمار في لاهور ، فإنه يلاحظ أن كل هذه الوجوه من فن العمارة تشتمل على الحقيقة نفسها ، وتمتلك وحدة تمكنها من التآلف حيوياً ، وتعكس تجربة شاملة تحتضن الفضاءات الداخلية ، وفن العمارة نفسه بالمفهوم الغربي الحديث والحدائق المحيطة بالبناء» .

« مبادئ فن العمارة الإسلامية والمشكلات الحضرية المعاصرة»– سيد حسين نصر

من كتاب : «مقالات في الفنون الإسلامية» ، معهد الفنون الإسلامية التقليدية ، جامعة البلقاء التطبيقية بالأردن– مؤسسة آل البيت ، ص : ١٤٦

المبحث الثامن : الكتابة والهندسة في الفنون الإسلامية

مر بالقارئ الكريم ، سابقا ، كلام للفيلسوف الفرنسي «روجي جارودي» في موضوع التأمل في روح الفنون الإسلامية ، ومعلوم أنه ليس الوحيد من مفكري الغرب ممن درسوا مفردات الحضارة الإسلامية بصورة منصفة ، بل هناك دارسون كثر ، لعل من بينهم الباحث» أوليغ كاربار» المختص في الفنون الإسلامية بكتاباته العلمية التحليلية .

يقول عن الكتابة والهندسة في الفنون الإسلامية :

١ -الكتابة :

يتفق الكل على أن الفنون الإسلامية ، مثل فنون الشرق الأقصى ، فضلت الفن الكالغرافي . نتحدث بسهولة عن الكالغرافية أي الكتابة الجميلة دون أن نتساءل عما إذا كانت الكتابة جميلة بالتحديد أو أن هناك تراتبا بين مختلف أنماط الكتابة . فضلا عن ذلك ، نادرا ما نتساءل لماذا غير العالم الإسلامي التقنية التطبيقية الخالصة في تقديم النصوص ، في حين أن الأبجديات الشائعة السابقة أو المعاصرة للإسلام مثل اليونانية أو السريانية والسيريلية أو العبرية أو اللاتينية لم تتأثر بهذه التطورات . دون استعادة التفاصيل الخاصة بالتعليمات والحجج التي خلقت الموضوع ، أود فقط إثارة الانتباه إلى مظهرين جوهريين للكتابة العربية انطلاقا من القرن السابع .

يمكن أن تتخلص حكاية هذه الكتابة بالطريقة التالية : مع التوسع السريع للعالم الإسلامي في القرن الثامن ، سادت فوضى كبيرة في ممارسة الكتابة من الأندلس إلى حدود الصين ، هذه الفوضى كانت لها نتائج سيئة

على مستويين ، من جهة العديد من التنويعات كانت ممكنة في قراءة القرآن بحيث أن مخاطر الصراعات وحتى البدع حول موضوعات حساسة بشكل خاص كانت دائمة . من جهة أخرى صار التواصل بين الأقاليم البعيدة وبغداد عاصمة الإمبراطورية إشكاليا مادامت قراءة وتأويل الرسائل مفتوحة . في القرن العاشر أدى إصلاح مرتبط بالوزير ابن مقلة إلى إبداع الخط المنصوب وهو كتابة متناسبة ذات قواعد ثابتة تحدد التناسب بين الحروف وأجزائها المؤسسة ، الفرضية التي أدعمها والتي لا تمثل الإجماع عند المتخصصين هي أن هذا الإصلاح كان له على الخصوص هدف إداري هو ضمان مقروئية النصوص وليس هدفا دينيا هو تشريف النص المقدس بأن تكرس له كتابة خاصة . إن هذا الإصلاح الأول قد تم ابتداعه داخل دوائر الدولة ، لكن من الأفضل أن نضيف أننا نعلم بوجود نماذج من هذا الإصلاح عن طريق صفحات من القرآن مصانة أفضل من النصوص الإدارية أو الخاصة .

خلال القرون التالية ، حصلت عدة تغييرات لا نعرفها جيدا ، لكن في القرن الثالث عشر تم تبني تسنين جديد لأساليب الكتابة من المحتمل أنه كرس عادات متبناة في الدوائر أو في المساجد . سبعة أساليب اكتسبت وضعا شرعيا ، وعبر القرون تم إبداع أساليب أخرى خصوصا في إيران وفيما بعد في الإمبراطورية العثمانية . من الصعب تفسير هذه الأساليب الشرعية بمعطيات سياسية أو إدارية أو اجتماعية . يظهر محتملا ، بالتالي ، أن هدفها كان هو زخرفة النص وتزويده بميزة استطيقية (جمالية) لا تكون محايثة للكتابة في ذاتها . في هذه الحالة من المشروع الحديث عن الكاليغرافيا رغم أن المصطلح في الواقع ينبغي ، في نظري ، أن يحتفظ به لاستعمال هذه الأساليب في حالات محددة عوض أن يكون مسندا آليا لكل أسلوب .

بعبارة أخرى ، هناك كرونولوجيا لأساليب الكتابة ، بحيث إن حكاية مفصلة لتطورها عبر القرون تبدو ضرورية ، لكن الأمثلة التي قدمتها تعالج كلها الكتابة على الرق أو على الورق أي تعالج على الخصوص أبعاد فن الكتاب . والحال أن الفن الإسلامي في بداياته استعمل الكتابة بطريقة أكثر ثراء بجعلها على جدران البنايات أو مصنوعات النحاس أو الخزف والقماش ، أي على عدد وافر من الأسانيد على وجه العموم . أحيانا تكون الكتابة فيها مقروءة بشكل تام ، لكن في حالات أخرى لا نستطيع أن نقرأ إلا قطعا من الكلمات أو ما يحاكي الحروف ، ورغم ندرتها ، فإن ظلال الكتابة هذه ، الخالية من المعنى ، تظهر أيضا في الكتب أو على الأقل في الأسانيد المعتادة للكتابة .

الـدرس الـذي يمكن استخلاصه من هـذه الظاهرة الخاصة بالكتابة اللامقروءة والتي نجدها في فنون الشرق الأقصى ، هو أن الكتابة تقوم بدورين مختلفين بمكن أن يتآلفا أحيانا . هناك من جهة الوظيفة الواضحة والدقيقة لتمرير النص وبالتالي وظيفة الوساطة بين النص (الذي هو نفسه وسيط لفكر ما) والقارئ . الوظيفة الأخرى هي أن تكون غاية في ذاتها تقلص أو تفرغ تماما وظيفة القراءة ، لم تعد هناك قراءة بل مشاهدة .

هكذا فإن طريقة الكتابة ، مثلما هو شأن بعض طرائق البناء والتمثيل ، تحول الكتابة إلى فن وذلك بإلغاء محتوى هذا المكتوب ، قبل اقتراح تفسير لهذه الظاهرة أود أن أستدير نحو المثال الثاني الخاص بالهندسة .

٢ - الهندسة :

كتب الكثير عن الهندسة في الفن الإسلامي منذ الأبحاث الأولى لـ«أون

جونز» في بداية القرن التاسع عشر وصولا إلى العدد الكبير من المنشورات الحديثة ، لن أعود إلى الطريقة التي تم بها النظر إلى الهندسة رغم أن الموضوع لا تنقصه الفائدة ولا إلى هندسة التأليفات المعمارية التي تشكل فصلا مستقلا .

كما بالنسبة للكتابة ، هناك تاريخ للتمثيل الهندسي الذي يرتكز على أمثلة منها تلك الأمثلة المبكرة عن مسجد الأمويين الأكبر بدمشق ، ومنها فسيفساء ولافتات الجبص بخربات المفجر (khirbat al-Mafjar) . لقد انطلق الازدهار الأكثر أصالة لهندسة الفن مما سميناه le Brick-style في المنطقة الإيرانية في القرن العاشر والقرن الحادي عشر . يتعلق الأمر باستعمال آجر البناء في عملية التنسيق بين اللافتات والهندسة البارعة غالبا . في نفس المرحلة تقريبا ، ظهرت كتب في الرياضيات التطبيقية التي تصف وتفسر التطبيقات المنتجة للأشكال المختلفة . الهندسة إذن المحرك الأساسي لتنظيم أغلب الفضاءات التي ينبغي زخرفتها بمساعدة كل التقنيات المعروفة ، بحيث عرفت رسوم على الورق أو صفائح من الخزف منذ بداية القرن الرابع عشر ، لكنها ربما كانت توجد قبل ذلك .

لوائح ورسوم كل هذه التأليفات الهندسية يمكن أن يعاد تشكيلها والمبادئ التي تصدر عنها يمكن أن ترمم انطلاقا من الأعمال التحضيرية الموضوعة سلفا في القرن الماضي . الشيء الذي بدا من الصعب حصره وهو السبب الذي من أجله تطورت الهندسة أيضا وخصوصا طبيعة التفاعلات التي تثيرها استطيقية كانت أو غير استطيقية ، ذلك أن هذه الهندسة في الواقع غالبا ما تكون محيرة ، هكذا حتى التأليف الواضح مثله في ذلك مثل التأليف المرتكز على الزوايا الخمسة الذي يوجد في المسجد الأكبر بأصفهان يمكن أن

يؤول بطريقتين مختلفتين : إما كسلسلة من الخطوط المولدة بواسطة الزوايا المخمسة المركزية أو كنقط متموضعة على محيط تنتج زوايا مخمسة حين تترابط فيما بينها . بنفس الطريقة نجد أن حضور أغلب الأشكال المتناظرة في قصر الحمراء المعروفة بواسطة البلور وانطلاقا من نظريات رياضية نادرة لايبدو أن له أية علاقة مع العلوم النبيلة ولا يمثل إلا النتيجة الحادثة لممارسة الصناعة التقليدية الحرفية .

هذه المفارقة مركزية لفهم المقرنصات ،التي تعتبر تأليفا لعناصر هندسية صغيرة ذات ثلاثة أبعاد (معروفة في النصوص باعتبارها بيوتا) ومنظمة في سلاسل (طبقات أو مراتب) ومغلفة لكل الفضاءات الممكنة والمتخيلة ، لكن المستعملة على الخصوص حول القبب ، يبدو أن المقرنصات قد تم ابتداعها في القرن العاشر في بغداد على الأرجح ، لكن أهميتها بالنسبة لتاريخ الفن تكمن في انتشارها في كل العالم الإسلامي وفي كونها خاصة بهذا العالم . أمثلة المقرنصات في العالم المسيحي (مآثر نورماندية بباليرمو أو الصروح الأرمينية) أوفي معابد اليهود بطليلطلة مرتبطة دائما بشكل مباشر بتأثير الإسلام . يمكن للمقرنصات أن تكتسب قيما ايكونوغرافية ، كما في المصلى البلاتيني بباليرمو حيث تتضمن تجاويفه مئات الصور المتنوعة ، لكن في أغلب الحالات ، فإنها لا تبدو مالئة إلا لوظيفة زخرفية هي تفخيم أجزاء مختلفة من كل معماري مثل بوابة أو قبة .

لقد تم تقديم فرضيات من أجل تفسير ابتكار هذا الشكل ، على سبيل المثال اعتبر ذلك انعكاسا للذرية الفلسفية المشار إليها أعلاه والتي سعت إلى الرجوع بالأشكال المعمارية إلى عناصرها المؤسسة . لكن من الصعب تخيل أن هدف مقرنصات بوابة إيرانية أو مصرية كبيرة كان هو إشهار نظرية

فلسفية كما أنه من الصعب الاعتقاد بأن المجهود التقني والمالي الذي تتطلبه هذه البوابات لا يخدم إلا غايات المتعة البصرية ، نستطيع أن نقول بأن كل هذه الزخارف الهندسية دلائل بصرية بالنسبة للعابرين أو بالنسبة لمستعملي الفضاءات المبنية التي تتطلب منهم ليس إنجاز فعل كما في الفن المسيحي (الصلاة ، قراءة الحكايات المقدسة ، الذهاب إلى القداس) بل التوقف من أجل الانطواء على النفس والتحول إلى فرد . . . الأشكال التي نشاهد تقود في مظهرها الأكثر أصالة الإنسان إلى نفسه ولا تدفعه إلى عوالم أخرى .

التفسير الذي أقترحه هو أن فناني وحرفيي العالم الإسلامي الكلاسيكي كانت لهم المسؤولية الحاسمة والأصلية في إبداع إطار قبول وسلام ومتعة حسية حول النشاطات الإنسانية وليست مسؤولية تمرير رسائل قوة وشرعية وعقدية أو إيمان ، لقد وجدت هذه الأخيرة بالتأكيد لكن تعبيرها الجميل والمؤثر أحيانا لم يكن الأكثر أصالة في فنون التقاليد الإسلامية ، إن الذي جعلها متفردة هو أنها استطاعت أن تبين أن الماء يكون أحلى حين يشرب في كأس جميل وأن الضوء يكون أكثر إشراقا حين ينبعث من شمعدان نفيس مرصع بالصور ، وأن المؤمن يتبدل حاله حين يدخل مسجدا عن طريق بوابة مقرنصات ، كل هذا صار ممكنا في حضارة الإسلام الكلاسيكي ، لأن الأمر كان يتعلق بمجتمع منظم وملتحم حول توافق جماعي نادرا ما يترجم إلى كتابة ، إن فنا يصلح ليس لغاية في ذاته بل كوسيط بين الإنسان وبين ما يوجد ، ما يصدر عن الله ليمس النشاط الخاص ، هو فن يكتسب قيمته وإذن يكتسب جاذبية كونية لأنه في الواقع متحرر من عوارض اللحظة أو المكان .

هذه الطريقة في التعبير بصريا ، أدعوها نمطا زخرفيا يقلص أو يقصي

تماما المظهر الإحالي للفنون ، إن الشيء المبدع ، عملا معماريا أو منتوجا ليس غاية في ذاته يل يقود إلى تغيير هيأة ذلك الذي يمسه ، إن الذي سمح لهذا الفن باكتساب أصالته الاستطيقية والعلمية هو وجود نمط اجتماعي من التوازنات اللامرئية بين الفرق الاجتماعية المختلفة المرتبطة فيما بينها بواسطة نسق شرعي غالبا ما يمرر شفويا وذلك داخل خطاطة مؤمثلة . إن القابل للتعبير معبر عنه بواسطة اللامعبر عنه ، ذلك أن التعبير مباشرة يستلزم إبداع واقع أو حقيقة قد تصير دائمة وبالتالي غير مقبولة بل مستحيلة حسب التصور الإسلامي للألوهية .

من أجل فهم جيد لأهمية هذا النمط الزخرفي ، من الجوهري ترك فكرة زخرفة ثانوية ومطعمة عند الحاجة على منتوجات الفنون النبيلة الكبرى في التقليد الغربي ، يتعلق الأمر بالأحرى بأن نتعرف فيه على مظهر جوهري لعلاقة الناس بالفن التي هي الحاجة إلى آليات مقاربة الأعمال الفنية مثل البرمجيات التي تسمح باستعمال برامج محددة ، فإن كل الفنون تستعمل ميكانيزمات وسيطة تصلح لجعل استعمال وفهم الإبداعية بعمق أمرا ممكنا ، إن الفن الإسلامي مثل بعض حركات الفنون المعاصرة يتركز (أو كان متركزا) على وسائط قد تتوصل إلى تحويله إلى غايات في ذاتها حين تؤثر آليات المقاربة على المعاني وتحول المنتوج المبدع إلى منتوج محبوب ، ذلك أن علاقة النمط الزخرفي في الواقع علاقة انفعالية .

نص رقم : ٨

وحـدة وتوافـق

«ويمكن رؤية مبدأ الوحدة في توافق أنماط مختلفة من فن العمارة ، وليس ثمة فصل في الواقع بين الديني والدنيوي في العمارة الإسلامية ، بل إن كل العمارة الإسلامية تنطلق من المسجد وهي امتداد له ، وكما أن المسجد مكان يمكن فيه ممارسة أي عمل أو عبادة ، كذلك البيت والسوق يمكن أن يؤدى فيهما العمل والعبادة أيضا ، وكما تخيم نفحات من بركة القرآن الكريم وروح سنة الرسول على جو المدينة الإسلامية ، وكما يتخلل آذان الصلاة كل فراغ معماري ، وكما ينهمر المطر الذي يحمل الرحمة من السماء على سقف كل بناية ، أكانت بيتاً خاصاً أو مسجداً أم مدرسة ، فإن رموز فن العمارة واستخدام الضوء والفضائات والأشكال الموجودة في المسجد موجودة أيضاً وبالطريقة نفسها في القصر أو البيت ، ما عدا بالطبع المعالم المعمارية المميزة كالمئذنة أو المحراب فإنها تخص المسجد فقط» .

« مبادئ فن العمارة الإسلامية والمشكلات الحضرية المعاصرة»– سيد حسين نصر

من كتاب : «مقالات في الفنون الإسلامية» ، معهد الفنون الإسلامية التقليدية ، جامعة البلقاء التطبيقية بالأردن– مؤسسة آل البيت ، ص : ١٤٥

نص رقم :٩

الفنون الإسلامية بين التأثر التاريخي والأصالة الحضارية

«وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بحضارة الدول التي فتحها وبخاصة الفنيين الساساني والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية ، كما تحاشى المحاكاة الشكلية واطرح تكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ، ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته ، وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسماته الذاتية عن الفنون التي تأثر بها وعن سائر الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامي قد وجد طريقة سهلة إلى تمثيل الفنون المختلفة التي تأثر بها ثم حصرها في بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تنتظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاعات وتكوينات هندسية زخرفية ، ومن كل الحصاد الفني الذي عايشه المسلمون في عصر توسعهم ، استنبطوا نسقا معماريا مميزا متكاملا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه وإن اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

«القيم الجمالية في العمارة الإسلامية» – د . ثروت عكاشة
دار الشروق ، ط ١/ ١٩٩٤ –ص :٣٣

نص رقم : ١٠

الفن الإسلامي باعتباره تشريفا للمادة

«ويمكن القول أيضا إن الفن يتألف من تشكيل للمواد بشكل يتوافق مع طبيعتها ، وهذا أمر أقره الصناع المسلمون ، إذ أن لهذه مضمونا فاضلا من الجمال كامنا فيها ، لأنها من المخلوقات الإلهية ،وما على المرء إلا أن يطلق هذا الجمال كي يظهره ، فالفن ، وفقا للمفهوم الإسلامي الأعم ، ما هو إلا وسيلة لتشريف المادة» .

« أسس الفن الإسلامي» – تيتس بيركهارت
من كتاب : «مقالات في الفنون الإسلامية» ، ص :٦٨ .





2402710
www.islamicarts.org